GESCHICHTE DES PRAGER THEATERS: VON DEN ANFÄNGEN DES SCHAUSPIELWESENS BIS AUF DIE...

Oscar Teuber

Digitized by Google

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

Digitized by Google

Geschichte

des

Prager Theaters.

Von den

Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit.

Von

Oscar Teuber.

Dritter Theil.

Vom Tode Liebich's, des größten Prager Bühnenleiters, bis auf unsere Tage (1817 – 1887).

Prag 1888.
Druck und Verlag der k. k. Hofbuchdruckerei A. Haase.

Digitized by Google

Digitized by Google

PN2859
C9T48
V.3

Seiner theueren Frau

Emmy Teuber-Rigol,

gewesenem Mitglied des deutschen königl. Landestheaters in Prag,

in inniger Liebe zugeeignet

vom

Verfasser.

A*

M717432

Digitized by Google

Inhalts-Uebersicht.*)

Seite

Einleitung XIII

I. Johanna Liebich. Das Frauenregiment auf der Prager Bühne (1817—1820) 1

Die Lage nach Liebich's Tode (1). Directions-Candidaten nach Liebich (4). Johanna Liebich erhält die Direction (5). Franz Feistmantel (9). Julie Schwarz (11). Charlotte Pfeiffer nachmals Birch-Pfeiffer (12). Der alte Künstlerstamm: Bayer, Polawsky, Loewe, Wilhelmi, Mad. Sontag und Brunetti (13). Darstellungsweise u. Repertoire (16). Die Oper unter Triebensee (19). Carl Karl als Candidat für die Directions-Compagnie (24). Ferdinand Polawsky als Mitdirector (27). Franz von Holbein als Oberregisseur (35).

II. Franz von Holbein als Mitunternehmer und als selbstständiger Bühnenleiter in Prag (1820 - 1824) 40

Holbein als Mitunternehmer und Director; Holbein's Lebensgang (40). Eine Sturm-Petition gegen Holbein (47). Holbein's selbständige Direction (49). Carl Seydelmann's Prager Entwickelungsgang (55). Loewe's und Wilhelmis Abschied (59). Carl und Luise v. Holtei in Prag (62). Dilettanten-Theater; die Gründung des Niclastheaters (64). Prager Adelstheater (67).

III. Henriette Sontag als Stern der Prager Oper 70

W. A. Mozart jun. und Hummel in Prag (70). Capellmeister Triebensee mit Pixis und Kral (71). Wilhelmine Becker (72). Die Gesangsabtheilung des Conservatoriums (73). Henriette

*) Eine nähere Inhaltsübersicht findet sich vor jedem einzelnen Capitel des Buches.

Digitized by Google

Seite

Sontag, ihre Anfänge, ihr Prager Wirken und ihr Lebensgang (75). Nina Sontag als Sängerin und Nonne (95). Der Tod der Gräfin Rossi-Sontag (97).

IV. **Holbein's Oper** 101

Catharina Comet-Podhorsky (102). Therese Peche als Anfängerin in Prag (106). Fortunata Franchetti (107). Marianne Ernst-Seidler (108). Joh. Seb. Binder (110). Franz Hauser (111). Das Repertoire (115). Weber's Euryanthe (120).

V. **Holbein's Rücktritt** (1824) 121

Gagen-Etat im J. 1821 (122). Verlängerung des Holbein'schen Vertrags bis 1833 (123). Holbein's Entlassungsgesuch und Rettungs-Project (123). Holbein's Abschied (131).

VI. **Das Triumvirat. — Direction Polawsky-Kainz-Štěpanek** . 132

Concurs-Ausschreibung der Direction nach Holbein (132). Drohende Theatersperre (134). P. K. S., die Triumvirn (135). Štěpanek als čech. Dichter und Director (138). Loewe bietet sein Reengagement an (140). Ein Brief C. M. v. Weber's (141).

VII. **Das Schauspiel unter dem Triumvirat** (1824—1834) 143

Schauspielkunst und Repertoire (143). Grillparzer und C. E. Ebert (145). Parodien und Thierspieler (147). Tourniairé's Circus (148). Bäuerle, Raimund und Nestroy (149). Das Personal: Fr. Rud. Bayer (153). Therese Brunetti (154). Allram, Feistmantel, Schikaneder, Spiro (155). Heinrich Moritz (156). Valentin Ernst, Nina und Friederike Herbst (158). Rosalia Wagner, Mad. von der Klogen-Binder (159). Gastspiele (162)

VIII. **Die Oper unter dem Triumvirat. — Čechische Vorstellungen. — Das Ende der Aera P. K. S.** 166

Novitäten: Die weiße Frau, Maurer und Schlosser (168). Die Stumme von Portici 1829 (172). Marschner's Vampyr (173). Abschied und Untergang Binder's (173). Catharina Podhorsky (176). Nina und Luise Gned (177). Wild, Breiting und Sabine Heinefetter a. G. (179). Minona Blumauer als Conservatoristin (180). Das Consérvatorium (181). Jenny Lutzer (182). Čechische Vorstellungen (184). Die Theaterkritik: Ant. Müller, Gerle, Marsano (188). Directions-Candidaten (190).

IX. **Johann August Stöger's erste Directionsperiode** (1834 bis 1846). Ein glanzvoller Beginn 193

Digitized by Google

Seite

Joh. Aug. Stöger recte Althaller (193). Veränderungen im Theater-Saal. — Eröffnung der Direction (199). Das Mozartfest am 11. Juli 1834 (201). Theater-Umbau und Landestrauer (202).

X. **Das deutsche Schauspiel unter Stöger's erster Direction (1834—1846)** 206

Bayer (207). Marie Bayer (Bürk) (208). Polawsky (210). Babette Allram und Feistmantel (211). Regisseur F. B. Ernst (214). Die Damen Herbst, Frey, Binder (216—221). Marianne Zängel; Fischer (222). Dietz, Nerking, Köckert (224). Baudius, Schneider, Walter (226). Liebold, Chauer, Kolar, Dolt, Spiro, Preisinger, Brava (227—230). Das Repertoire: Raupach, Birch-Pfeiffer, Blum, Bauernfeld (232). Benedix, Gutzkow, Immermann, Grillparzer (234). C. E. Ebert, Halm, Grabbe, Prutz (236). Franz v. Braunau (238). Raimund und Nestroy in Prag (238). Gastspiele (241). Fanny Janauschek als Ballettänzerin und Heroïne (246). Der Affenspieler Klischnigg (248). Musikalische Gäste (251).

XI. **Die Oper in Stöger's erster Directionsperiode** 252

Die Nachtwandlerin, Robert der Teufel und Auber's „Ballnacht" als Novitäten (253). Die Krönung Ferdinand des I. (1836). Meyerbeer's „Kreuzritter in Egypten" (254). Abschied der Lutzer (256). Pöck's Contractbruch (258). Friedrich Demmer (260). Die Tenore Beck, Damcke, Emminger (262). Kunz, Strakaty, Schütky (264—268). Ehepaar Podhorsky, Henriette Großer, Dlle. Schwarz (268—269). Luise Bergauer (271). Capellm. Triebensee und Franz Skraup (273). Capellmeister Stegmayer, Joh. Nep. Skraup, Orch.-Dir. Pixis (275—276). Opernpersonal 1839 und 1843 (276). Das Repertoire: Spohr's Jessonda (278). Die Jüdin, Lucia (279). Der schwarze Domino, Brauer v. Preston, Templer und Jüdin (280). Die Ghibellinen in Pisa (Hugenotten) (281). Der Blitz, Car und Zimmermann, Lucrezia Borgia, Die Krondiamanten, Die Regimentstochter (283). Gluck's Iphigenie auf Tauris als Novität (284). Wildschütz, Teufel's Antheil, Linda v. Chamounix, Die 4 Haimonskinder, Zamora (284). Stradella (285). Musikkritiker Bernhard Gutt (286). Gastspiele (287). Tichatschek und Pischek (287—289).

XII. **Das Stöger'sche Theater in der Rosengasse und die čechische Bühne unter Stöger** 294

Digitized by Google

Seite

Die erste Idee eines čech. Nationaltheaters (298). Deutsche und čechische Vorstellungen i. d. Rosengasse (302). Der Zauberschleier (303). Heinrich Diegelmann und das Personal in der Rosengasse (306—307). Verwendung „ständischer" Mitglieder in Stöger's Privattheater (308). Die čechische Bühne; Kolar und Tyl (310). Čechische Opern; Tenor J. N. Mayr (315). Preisausschreibung für čech. Dramen (317). Auflassung der čech. Vorstellungen (320). Die letzten Jahre des Stöger'schen Theaters (321).

XIII. **Das Ende der Theateraufsichtscommission und der ersten Stöger'schen Directionsperiode** (1846) 325

Stöger im Conflicte mit der Commission (325). Ein Antrag auf Uebernahme des ständ. Theaters in Landes-Regie (335). Statuirung einer Theater-Subvention und Schaffung der ständ. Intendanz (336). Neue Theaterreise und Theater-Renovirung (337—338). Concurs-Ausschreibung und Candidaten (338).

XIV. **Director Johann Hoffmann und seine ersten Regierungsjahre** (1846–1848)*) 341

Intendant (Graf Nostitz) und Director (344). Neue Kräfte (347). Die Oper (355). Gordigiani als Gesangslehrer am Conservatorium (357). Der „Sommernachtstraum" als Novität (365). Bauernfeld's „Großjährig" (369).

XV. **Das Prager Theater in den Jahren 1848 und 1849. — Die Arena im Pštroß'schen Garten** 371

Gewitterschwüle; „Die Franzosen vor Nizza" (373). Die Verkündigung der Constitution im Theater (373). Staatsgefährliche Stücke erlaubt (375). Revolutionäre Ideen: Forderung nach Abgabe des ständ. Theatermonopols (376). Uriel Acosta (378). Theater-Deficit; ein Darlehen des Landes (380). Der Slavencongreß; die blutigen Pfingsten Prags (382). Wiedereröffnung des Theaters; „Frau" und „Fräulein" (384). Ein čechisches Theaterproject und die Arena im Pštroß'schen Garten (390). Trojan Intendant der čech. Bühne (391). Beschränkung der

*) Ein alphabetisches Verzeichniß der von 1836—1885 am Prager (deutschen) Landestheater engagirt gewesenen Mitglieder mit Angabe der Engagementsdauer und der Seiten des Buches, auf denen sie eventuell erwähnt oder behandelt werden, findet sich im Anhange dieses Bandes, weshalb Künstlernamen in diesem Inhaltsverzeichniß vom 14. Capitel an nicht mehr angegeben erscheinen.

Digitized by Google

Seite

cech. Vorstellungen; das Ende der Nationaltheater-Idee (396). Das Landestheater im Jahre 1849 (397). Der „Großer-Krieg" (399—402).

XVI. **Hoffmann's letzte Directionsjahre** (1850—1852) 403

Die Oper: Frau Küchenmeister-Rudersdorf (403). „Der Prophet" (405). Das Schauspiel (406). Repertoire; Gagenétat; Hoffmann's neuer Contractsentwurf (410—413). Auflassung der Subvention; Directions-Bewerber (413—415).

XVII. **Stöger's zweite Directionsperiode** (1852—1858) 418

Das Schauspiel (418). Neue Erwerbungen (419). Intendant Wenzel Ritter v. Bergenthal (424). Regisseur Barthels (425). Freitag's „Journalisten" (428). Ira Aldridge und Pepita (428). Regie Fischer; der „Fechter von Ravenna" von Fried. Halm und Franz Bacherl (440). Regie Wolff (447).

XVIII. **Die Oper in Stöger's zweiter Directionsperiode. — Richard Wagner in Prag. — Stöger's Abschied** (1858) 449

Das Personal (450). Rich. Wagner's Werke in Prag (462). Der „Troubadour" (472). Franz Skraup's Abgang; Capellmeister Nesvadba (477). Personalstand 1858 (479). Stöger's Finanzlage; neue Directionsbewerber (482).

XIX. **Director Franz Thomé in „stiller Compagnie" mit Stöger. — Das Schauspiel 1858—1860. — Errichtung des Neustädter Theaters. — Die Intendanz** 485

Franz Thomé (485). Neue Kräfte (487). Repertoire (495). Errichtung und Eröffnung des Neustädter Theaters (498). Die Schillerfeste des J. 1859 (502). Intendant Ritter v. Bohusch (504). Die Rechte der Logenbesitzer (506). Auflösung der Compagnie Thomé-Stöger; Stöger's Tod (507).

XX. **Das Schauspiel unter Thomé** (1860—1864) 508

Drama und dramat. Kunst in der Reactionsperiode (508). Personalbewegung (513). Gäste (525). Abschiedsabende; Auflösung des Ensembles (527).

XXI. **Die Oper unter Thomé** (1858—1864). — **Prager Wagner-Tage** 531

Personal (532). Capellm. Wilhelm Jahn (538). Pauline Lucca in Prag (541). Neues Ensemble (545). Die Jubelfeier des Conservatoriums 1858 (555). Richard Wagner's Beziehungen zur Thomé'schen Direction; Wagner's „Prager" Correspondenz (556). Richard Wagner in Prag (561). Die Operette (563). Gäste (564).

Digitized by Google

Seite

XXII. **Die nationale Spaltung des Prager Theaters. — Gründung des čechischen Landes-(Interims-)Theaters. — Die Personal-Union. — Ende der Thomé'schen Direction** . . 567

Die Vorgeschichte des čech. Theaterbaues (568). Forderungen nach Pflege des čech. Repertoires 1857 (571). Das Project eines utraquist. Operntheaters; čechische Abendvorstellungen im Landestheater (575). Interimstheater-Projecte (577). Eröffnung des Interimstheaters am Quai (579). Nationale Trennung des Landestheaters (581).

XXIII. **Director Wirsing und sein Schauspiel** (1864—1876) . . . 585

Rudolf Wirsing als Bühnenleiter und Schriftsteller (585). Neues Personal (588). Regie Oberländer (595). Oberregisseur Emil Claar (615). Das Schauspiel-Repertoire (623). Gäste (630).

XXIV. **Die Oper unter Wirsing. — Wirsing's Abschied** (1864 bis 1876) 633

Capellm. Richard Genée; eine Correspondenz mit Flotow (634—638). Capellm. Rappoldi und Slansky (638—641). Das Sängerpersonal (641). Das Opern-Repertoire (664). Die Operette (668). Gäste. Geschäftsgang der Direction (670). Intendanten (673). Directionsverleihung an Eduard Kreibig (675).

XXV. **Das čechische Landestheater in seiner Selbständigkeit** (1864 bis 1886) 677

Director Liegert (677). Sommertheater im Sophieninselsaale (679). Das Project einer utraquistischen Oper (680). Director Thomé (681). Das Consortium (683). Grundsteinlegung des Nationaltheaters (685). Sommertheater auf der Bastei (685). Director Joh. Nep. Mayr (686). Feindliche Consortien (687). Landessubvention für den Nationaltheaterbau; die „Trutz-Arena"; das „neue čech. Theater"; Director Rud. Wirsing (688). Fusion der Consortien; Director Mayr (690). Eröffnung und Brand des Nationaltheaters (692). Ende des Interimstheaters; Neubau (694). Das neue Nationaltheater; Dir. Schubert (696).

XXVI. **Director Eduard Kreibig** (1876—1879) 700

Erste Vorstellungen (703). Das Schauspielpersonal (705). Das Opernpersonal (727). Repertoire (740). Gäste (743). Finanzielle Krisis (747). Hilfsconsortium; Beurlaubung des Directors (749).

XXVII. **Edmund Kreibig als Director-Stellvertreter** (1879—1885) . 751

Digitized by Google

Seite

Das Personal (753). Das Repertoire (772). Gäste (780). Das 100jähr. Jubiläum des Landestheaters (783).

XXVIII. **Eine Katastrophe des deutschen Landestheaters. — Das Ende der Direction Kreibig** 785

Verlängerung des Kreibig'schen Directionsvertrags (786). Niedergang des Theaterbesuchs; Umbau des deutschen Landestheaters (788). Oberregisseur Ant. Feltscher (789). Wechsel in der Intendanz; Dr. Waldert ersetzt den Freih. v. Peche (791). Neues Deficit; Erhöhung der Abonnementspreise (792). Erste Verhandlungen mit Angelo Neumann (793). Carl Skraup als Directionssecretär, Oberregisseur, Dramaturg u. Administrationschef (794). Neue Sanirungs-Action (796). Sänger-Jubiläum (799). Der Intendant fordert vergebens Kreibig's Rücktritt (800). Drohender Concurs; Aufhebung der Curatel und des Sequesters (801). Maßregelungen Kreibig's (803). Der verstärkte Landesausschuß beschließt die Berufung Neumann's (802). Die Lage des Personals, Mitgliederversammlungen (803). Directionsverleihung an Neumann; das Ende der Firma Kreibig (805).

XXIX. **Director Angelo Neumann; Wagner's Nibelungen und das Don Juan-Jubiläum in Prag** (1885—1887) 807

Ang. Neumann (807). Das Interim; Gastspiel des Jauner'schen Ensembles (808). Auflösung des Kreibig'schen Ensembles; Neu-Organisirung der Bühne (809). Programmrede Neumann's (810). Theaterzüge; die Nibelungen-Tetralogie und der Schillercyclus (812). Das Don Juan-Centennarium: Mozart-Cyclus (813). Die Feier in der Bertramka (817), am Kohlmarkt (821). Nachträge zur Geschichte des „Don Juan" und „Titus" (821).

XXX. **Das neue deutsche Theater in Prag** 826

Ein Rückblick auf die Geschichte des Haupttheaters, der Tochter- und Nebenbühnen Prags (826). Ende des Niclastheaters (827). Die Arena im Pštroß'schen Garten (828). Teatro salone italiano (829). Project eines neuen deutschen Actientheaters in Prag (830). Der Plan des neuen deutschen Theaters als Ergänzung des deutschen Landestheaters (833). Invalidität des Neustädter Theaters (834). Die deutsche Theatervorlage im Landtage (836). Gründung des deutschen Theatervereins (837). Ablehnung der deutschen Theaterwünsche im Landtage (840). Thätigkeit und Erfolge des Theater-

Digitized by Google

Seite

vereins (840). Das deutsche Interimstheater in Karolinenthal (841). Demolirung des Neustädter Theaters (841). Das neue deutsche Theater (843). Schlußwort (849).

Anhang 850

Alphabetisches Verzeichniß der 1836—1885 am deutschen Landestheater engagirt gewesenen Mitglieder 850

Das Pensionsinstitut 867

Nachträge und Berichtigungen 869

Digitized by Google

Einleitung.

Mit diesem Buche lege ich den letzten Theil der „Geschichte des Prager Theaters" in die Hände des Lesers. Das Werk, welches vor elf Jahren begonnen wurde und im J. 1883 mit dem ersten Theile in die Oeffentlichkeit trat, ist mächtig emporgewachsen, ebenso wie sich der Stoff mit der vorschreitenden Arbeit gehäuft und diese selbst immer umfassender gestaltet hat. Galt es ja doch keineswegs, die Geschichte eines in sich geschlossenen, einheitlichen Kunstinstituts, etwa eines unter durchwegs soliden und normalen Verhältnissen entwickelten deutschen Hoftheaters zu schreiben, sondern die Geschichte des gesammten Theaterwesens einer Stadt, deren örtliche und nationale Verhältnisse die Kunst immer stärker beeinflußt, das Theater immer stärker berührt haben. Wenn wir in den beiden ersten Bänden unseres Buches die Entwickelung und den Sieg des deutschen Schauspiels über das lateinische Schuldrama und das extemporirte Stück, den Sieg der deutschen Oper über die italienische zu schildern hatten, einen Proceß also, der sich in der Geschichte jeder deutschen Bühne früher oder später, in dieser oder jener Weise wiederholt, so tritt in diesem Bande, in der Geschichte der neueren und neuesten Zeit der Prager Bühne, ein ganz anderer, eigenartiger Proceß zu Tage: die nationale Spaltung des Theaterwesens in Prag, die Loslösung der čecho-slavischen Bühne von dem deutschen Mutter-Institut. Dieser

Proceß vollzog sich keineswegs rasch. Schüchterne Anläufe zu einer selbständigen čechischen Bühne in Prag haben wir bereits im zweiten Theile dieser Geschichte, bei der Darstellung der künstlerischen Verhältnisse in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts zu registriren gehabt; aber es blieb bei Anläufen: der nationale Charakter des alten Prags war eben ausgesprochen deutsch, so daß man unter dem Prager „Nationaltheater" — so hieß bekanntlich vor einem Jahrhundert das heutige deutsche Landestheater — nichts anderes als ein deutsches Institut verstehen konnte. Die Bemühungen sogenannter slavischer „Patrioten", das auf Literatenkreise und die niederen Volksschichten beschränkte čechische Idiom in der Literatur und auf der Bühne zur Geltung zu bringen, hatten zwar vorübergehenden Erfolg; man sah čechische Nebentheater in Prag entstehen aber auch rasch vergehen, da es an dem Nothwendigsten, dem entsprechenden Theaterpublicum, fehlte. So steht das Prager „ständische Theater" d. h. die von den Ständen Böhmens erworbene, geschützte und unterstützte Bühne der böhmischen Landeshauptstadt zu der Zeit, von der wir in diesem Bande ausgehen, als durchaus und ausschließlich deutsches Kunstinstitut vor uns. Die Sonntags-Vorstellungen in čechischer Sprache waren 1811 sistirt worden, die italienische Oper war aufgelöst; man spielte und sang nur deutsch auf der Prager Bühne. Erst sechs Jahre später regte sich das Häuflein čechoslavischer „Patrioten" wieder; man spielte an Normatagen in čechischer Sprache zu wohlthätigen Zwecken, doch hörte auch dies nach drei Jahren wieder auf, und erst 1824 wurden čechische Vorstellungen an den Nachmittagen der Sonn- und Feiertage wieder eine ständige Einrichtung im Prager ungetheilten Theater. Das deutsche Theaterpublicum lächelte den „böhmischen Spielern" wohlwollend und aufmunternd zu und amusirte sich an dem Kauderwälsch, welches mitunter deutsche Schauspieler in čechischer Sprache verbrachen, ohne der „Spielerei" tiefere Bedeutung beizumessen. Die Vermuthung, daß sich aus diesen Versuchen ein selbständiges slavisches Nationaltheater entwickeln könnte, wäre in jenen Tagen als Absurdität, als Wahn-

witz erklärt worden. Und thatsächlich mißglückten die wiederholten Versuche, das čechische Repertoire zu erweitern oder sogar zur Errichtung eines selbständigen čechischen Nationaltheaters zu schreiten, durch die Theilnahmslosigkeit oder den Mangel eines „nationalen" Theaterpublicums. Das Stöger'sche Theater in der Rosengasse, eine mit dem ständischen Theater in „Personal-Union" verbundene Bühne (1842—46), so wie die Arena im Pštroß'schen Garten, welche eine regere Pflege des čechischen Repertoires versuchten, stellten bald diese Experimente ein. Literatur, Künstler und Publicum mangelten gleichzeitig, und der 1848 lautgewordene Ruf nach „zwei böhmischen*) Nationaltheatern" d. h. einem deutschen und einem čechoslavischen sowie die Schaffung einer čechischen Theaterintendanz für die Vorstellungen in dieser Sprache, die Bildung eines Consortiums behufs Errichtung eines selbständigen čechischen Theaters blieben lange ohne praktische Consequenzen. Trotzdem ruhte die Idee nicht; die von jenem Consortium eingeleiteten, in beiden Landessprachen lancirten Sammlungen geriethen nach wiederholten Stockungen in Fluß, das Project näherte sich seiner Verwirklichung, und die Deutschen selbst, im Vollbewußtsein ihrer „dominirenden" und, wie es schien, unerschütterlichen Position, trugen ihr Schärflein zu dem nationalen Werke des zweiten Volksstammes bei, dessen Bedeutung sie durchaus unterschätzten. Zur wahren Erkenntniß der nationalen Spaltung im Theaterwesen Prags, zum klaren Bewußtsein der veränderten sprachlichen und socialen Verhältnisse kamen die Deutschen Böhmens erst, als der Indifferentismus großer Kreise zahlreiche deutsche Elemente, namentlich der jüngeren Generation, dem anderen, regeren, consequent emporstrebenden Volksstamm in die Arme getrieben, als das slavische Idiom bei fortschreitender literarischer Entwickelung das deutsche zurückgedrängt hatte,

---

*) Die Begriffe „böhmisch" und „čechisch" sind hier richtig auseinandergehalten: „böhmisch" als Landes-Bezeichnung, „čechisch oder čechoslavisch" die Bezeichnung der Sprache und der Nation, die das Land Böhmen gemeinschaftlich mit den „Deutschböhmen" bewohnt.

als sich der historische „Utraquismus" d. h. die Zweisprachigkeit der Landeshauptstadt sehr zu Ungunsten der Deutschen entwickelt hatte.

Diesen Lauf der Dinge wird man in unserem Buche genau skizzirt finden. Unsere Geschichte hatte also neben dem künstlerischen und literarischen Moment stets auch das besondere sprachliche und nationale Moment im Auge zu behalten, und das bedingte von vorneherein ihren eigenartigen Charakter, ihren größeren Umfang. Gleichwohl ist sie bis zum Jahre 1862 vorwiegend die Geschichte eines einheitlichen Instituts, denn auch die in diesem Buche nicht vergessenen Nebentheater der eigentlichen Stadt Prag konnten seit dem Bestande eines „königlich ständischen Theaters" — das infolge der geänderten Verfassungs-Verhältnisse im J. 1861 die Bezeichnung „Landestheater"*) erhielt — nur im Zusammenhange mit demselben gedacht werden. Erst mit dem J. 1864, als das zwei Jahre vorher eröffnete čechische Interims-Theater (der

*) Die Benennung „ständisches Theater" erhielt sich bis 1861. Am 1. Mai des letzteren Jahres zeigte der Zettel zum ersten Male die Benennung „Landestheater", nachdem noch Tags vorher (30. April 1861) die Bezeichnung „ständisches Theater" an der Spitze zu lesen war. In dem ersten böhmischen Landtage, der nach Erlaß der neuen Landes-Ordnung vom 6. bis 21. April 1861 zu Prag tagte, wurde (und zwar in der Sitzung vom 15. April) eine Regierungs-Vorlage de dato 10. April 1861 Nr. 861 pr betreffend die Uebernahme des Landes-Vermögens, der ständischen Institute und der Geschäfte des ständischen Ausschusses an die neue Landesvertretung nach den Bestimmungen der Landesordnung §§. 20 und 21. eingebracht und eine Commission zur Berichterstattung hierüber gewählt. Das Referat der Commission erfolgte in der Sitzung vom 20. April, worauf die Uebernahme des Landesvermögens, der Geschäfte des ständ. Ausschusses und des Archivs nach den beantragten Modalitäten an den Landesausschuß beschlossen wurde. In Consequenz dieses Beschlusses, wornach alles „Ständische" — Landes-Sache wurde, hatte das „ständische Theater" auch seinen Titel in „Landestheater" zu ändern. Wir erwähnen diese äußerliche Umwandlung deshalb hier, weil sich im Texte des Buches bei der Darstellung der künstlerischen Verhältnisse die äußere Wandlung im Titel des Instituts weniger ausgeprägt findet und nicht immer consequent festgehalten werden konnte, zumal diese Umwandlung mit keinen Wechsel in der Leitung und dem Zustande des Theaters zusammenfiel.

Vorläufer des nachmaligen Landes- und Nationaltheaters) unter einem eigenen Director seine volle Selbständigkeit erhielt, war die Spaltung des Prager Theaterwesens vollendet. Die Entwickelung dieser Verhältnisse objectiv und getreu zu schildern, war keine der geringsten Aufgaben des Geschichtsschreibers der Prager Bühne, denn eine Streitschrift oder Parteisache konnte und durfte diese Geschichte niemals werden. Ich habe mich redlich bemüht, dieser Aufgabe gerecht zu werden; ohne jede officielle oder nicht-officielle, materielle oder moralische Förderung meines Werkes von Seite der böhmischen Landesvertretung oder von irgend welcher anderen Seite, strebte ich darnach, ungehemmt durch Rücksichten in künstlerischer wie in nationaler Beziehung nur der Wahrheit, dem wirklichen Gange der Ereignisse die Ehre zu geben. Deutscher nach Sprache, Stamm und Sinn, habe ich es doch sorgfältig vermieden, meinem Buche durch einseitige oder polemische Tendenz den Charakter eines Geschichtswerkes zu benehmen. Die lebendige Sprache der Acten und der durch zuverlässige Berichte verbürgten Thatsachen war für mich wie in der Schilderung der künstlerischen Zustände, der künstlerischen Entfaltung der Prager Bühne so auch in der Skizzirung jenes merkwürdigen Processes allein maßgebend. Wenn sich aus dieser Darstellung die unvergänglichen Triumphe deutscher Kunst in Böhmen, der mächtige, durch Jahrhunderte und bis in die neueste Zeit wirkende Einfluß dieser Kunst auf die Hauptstadt des Landes Böhmen, die grundlegende Bedeutung der deutschen Literatur und Kunst, des deutschen Theaters für die čechoslavische Literatur, Kunst und Bühne ergibt, so wird einem so überzeugenden Beweise kaum widersprochen werden können. Dabei wollte ich aber auch keineswegs den Ernst, die Consequenz und den Erfolg des Strebens der čechoslavischen Nation verkennen, auf der Basis deutscher Kunst und deutschen Bühnenwesens das Gebäude ihrer eigenen nationalen Bühne aufzurichten. Aus dem altehrwürdigen ständischen Theater emporgewachsen, bleibt das čechische Theater in Prag ein Tochter-Institut des deutschen und hat keine Ursache, diese Abstammung zu verleugnen oder zu vergessen.

Nach alledem ist es selbstverständlich in erster Linie die Geschichte des deutschen Theaters in Prag, welche hier geschrieben sein soll, jenes deutschen Theaters, das sich auf exponirtem Posten stets in innigster Verbindung mit der großen deutschen Bühnenwelt erhalten und zeitweise eine führende Rolle in derselben gespielt hat. In welcher Weise die Geschichte der čechischen Bühne damit verknüpft wird, geht aus dem früher Gesagten hervor; die Geschichte des selbständig gewordenen čechischen Theaters ist nur skizzirt, insoferne sie die Entwickelungsgeschichte der čechischen Bühne gewissermaßen zum Abschlusse bringt. Eine vollständige Geschichte dieses selbständigen Theaters zu schreiben, konnte nicht meine Aufgabe sein; ebensowenig beanspruchte ich, eine erschöpfende Darstellung der Entwickelung der čechischen Bühnenliteratur zu bieten; dazu fehlte mir die tiefere Kenntniß dieser Literatur namentlich in deren neuerer Gestaltung und der Raum des Buches — man wird sie skizzirt finden, da sie ja naturgemäß Hand in Hand geht mit der Entwickelung der čechischen Bühne.

Das deutsche Stamm-Institut sehen wir in diesem Bande nach der Blüthezeit Liebich'scher Bühnenleitung, in welcher Schauspiel und Oper (letztere unter C. M. v. Weber) mustergiltig in Deutschland waren — in eine Periode des Verfalls unter der Witwe Liebichs treten, aus welcher es sich unter Holbein's Regie und späterer Direction mächtig wieder erhob. Hervorragende Kräfte — wir nennen Seydelmann, Ludwig Löwe, Wilhelmi, Bayer, Polawsky, Margarethe Binder, Marie Renner, Therese Brunetti, Johanna Liebich, Franciska Sontag und deren berühmte Tochter Henriette, Therese Peche, Catharina Podhorsky, Fortunata Franchetti, Joh. Seb. Binder, Franz Hauser u. A. — erglänzten oder erwuchsen unter ihm in Prag, und auch in mancher der folgenden Perioden der Prager Bühnengeschichten behauptete dieses Institut seinen hohen Rang in der deutschen Theaterwelt. Die Oper des Director Stöger, der zweimal (im Ganzen achtzehn Jahre) das Scepter führte, galt als musterhaft; wieder waren es nachmals berühmte Künstler und Künstlerinen, die unter

seiner Leitung zur Größe emporwuchsen, und die Prager Muster-Aufführungen Wagner'scher Werke in den 50er Jahren weckten selbst Wagners regstes und dankbares Interesse noch in den Jahren seines Exils. Ebenso hat die Prager Bühne Ruhmestage in den übrigen Phasen ihrer Geschichte zu verzeichnen: künstlerische Thaten und glänzende Namen, die auch an anderen Stätten deutscher Kunst mit Stolz genannt wurden oder noch genannt werden, fallen uns in die Augen, wenn wir in der Geschichte des Prager Theaters blättern.

Den Zusammenhang dieser Geschicht, mit der allgemeinen Geschichte des deutschen Dramas und der deutschen Schauspielkunst brauchten wir nicht erst herzustellen; er ergibt sich von selbst. Ich verzichtete deshalb auf allgemeine literargeschichtliche Betrachtungen, soweit sie nicht zum Verständniß des historischen Entwickelungsganges der Bühne unbedingt nöthig waren, und blieb vor Allem der ersten Aufgabe jeder Einzeln-Geschichte einer deutschen Bühne eingedenk, Bausteine zu einer allgemeinen Geschichte der deutschen Bühne zu liefern. Der localgeschichtliche Zug, der durch das Buch geht, rechtfertigt sich wohl von selbst und dürfte dem Interesse weiterer Kreise daran nur vorübergehend Abbruch thun; gerade die Geschichte der Prager Bühne ist ja, wie ich zu Beginn dieser Einleitung darlegte, ohne Zusammenhang mit der eigenartigen Localgeschichte nicht denkbar, und überdies gewinnt, wie mir dies jeder Forscher auf gleichem Gebiete bestätigen dürfte, oft manches scheinbar nebensächliche Detail, mancher unbedeutende Name in einer Specialgeschichte hohen Werth durch seine Beziehung zu anderen Orten und anderen Zeiten. Mein Buch sollte überdies nicht bloß Lectüre sondern auch — und zwar keineswegs in letzter Linie — Nachschlagebuch sein; deshalb wurde auch die möglichste Vollständigkeit in der Darstellung der Personalverhältnisse angestrebt. An einer erschöpfenden Benützung der vorhandenen Quellen hat es der Verfasser nicht fehlen lassen. Wie für die beiden ersten Bände dieses Buches ist auch für diesen dritten und letzten Theil wohl das gesammte einschlägige Acten-Material — hier vornehmlich die Acten des

Prager Landesausschusses, der bestandenen kgl. ständischen Theateraufsichtscommission, der Theaterintendanz u. s. w. — gewissenhaft bearbeitet worden; überdies boten die Tages-Literatur Prags, die literarischen und Theater-Journale Oesterreichs und Deutschlands, die Prager und allgemeinen deutschen Bühnen-Almanache, zeitgenössische Brochuren, zahlreiche Special-Werke theatergeschichtlichen und biographischen Charakters, endlich briefliche und mündliche Mittheilungen dem Autor Beiträge und Anhaltspunkte für seine Geschichte. Wenn man trotzdem Manches in dem Buche vermissen und speciell diese oder jene biographische Skizze im Verhältnisse zu anderen dürftiger finden sollte, so mag man dafür in dem Indifferentismus einzelner unserer lebenden Künstler und Künstlerinen die natürliche Erklärung finden, welche es trotz öffentlicher und brieflicher Aufforderung zur Einsendung verbürgter biographischer Daten unterließen, die mühevolle Arbeit in dieser Weise zu erleichtern. Um möglichst „vollständig" zu sein, habe ich diesem Bande das alphabetische Verzeichniß der von dem J. 1836 bis 1885 an diesem Institut engagirt gewesenen Mitglieder beigegeben, so daß selbst Jene namentlich unter den Lebenden, die im Texte eine Erwähnung nicht finden konnten, ihren Namen in der Geschichte des Prager Theaters bewahrt finden.

Herzlichen und lebhaften Dank habe ich für die liebenswürdige Unterstützung meiner Arbeit zu sagen Sr. Exc. dem Statthalter im Königreiche Böhmen FML. Dr. Freiherrn von Kraus, durch dessen Güte ich seinerzeit in den Stand gesetzt wurde, die Schätze des Prager Statthalterei-Archivs zu benützen, dem seither leider verblichenen Intendanten des deutschen kgl. Landestheaters Carl Jos. Freiherrn von Peche, unter dessen Amtirung mir die Landesausschuß-, Theateraufsichtscommissions- und Intendanz-Acten zur freien Benützung zugänglich waren, dem Herrn Bibliothekar des böhm. Museums Adalbert Vrťátko, der mir nicht nur die Museums-Bibliothek erschlossen sondern noch speciell durch Mittheilung interessanter (ungedruckter) Briefe von und an Henriette Sontag, seltener Publicationen über dieselbe u. s. w. eine nahezu vollständige biographische Skizze dieser an der Prager Bühne

erblühten Sängerin (im III. Capitel dieses Bandes) ermöglicht hat, dem Herrn p. kgl. Landesrechnungs-Director C. Bachmann, dessen aufopfernder Liebenswürdigkeit ich eine Reihe werthvoller Mittheilungen, interessanter Zettel und Tabellen und speciell die authentischen Daten für das alphabetische Mitglieder-Verzeichniß am Schlusse des Werkes verdanke, Herrn kais. Rath Dr. Edmund Schebeck, der mir aus dem reichen Schatze seiner Autographensammlung manches bemerkenswerthe Detail gütigst mitgetheilt hat, dem seither verblichenen verdienstvollen Director des bestandenen Cäcilienvereins Hrn. Franz Apt, der mir seine interessante Correspondenz mit Richard Wagner zur Verfügung stellte, dem Prager Schriftsteller Herrn JUDr. Victor Guth für die überaus freundliche Mittheilung seltener Almanache und Publicationen, dem Custos der Wiener k. k. Hofbibliothek Hrn. Ferdinand Raab für die äußerst entgegenkommende, langjährige Förderung meines Werkes, dem Scriptor derselben Bibliothek Herrn Dr. Kaltenleithner und dem hochw. Bibliothekar des Prager Prämonstratenser-Stifts Strahov, P. Dominicus Čermák, dem Herrn Verleger und Eigenthümer der Prager „Bohemia" Hrn. Andreas Haase Edlen v. Wranau, welcher dies Werk in liebenswürdiger Weise vielfach gefördert hat, den Directoren des deutschen und des čechischen kgl. Landestheaters in Prag Herren Angelo Neumann und Fr. A. Šubert für wiederholte freundliche Auskünfte und Mittheilung bemerkenswerther Publicationen, dem Director des deutschen Sommertheaters in Prag Hrn. Palme, der mir die aus dem Nachlaß des Dr. Wirsing stammende reiche Correspondenz desselben zur Benützung überließ, der greisen Veteranin der Prager Oper Fr. Catharina Podhorsky, welche mir in seltener Geistesfrische noch Mittheilungen aus der Directionsperiode Holbein, also aus den 20er Jahren zu machen wußte und dem leider verstorbenen Prager Bühnenveteranen Carl Dolt, der mir ebenfalls durch mündliche Mittheilungen aus längstvergangener Zeit das todte Material vielfach belebt hat, endlich Allen, die thätigen und freundlichen Antheil an dem Wachsen und Gedeihen dieser Arbeit genommen.

Der dritte Band, mit welchem ich das Werk abschließe, umfaßt den Zeitraum vom Jahre 1817 bis 1887 also sieben Jahrzehnte; der eigentliche Gang der Geschichte aber schließt bereits mit dem Jahre 1885 d. i. mit dem Zusammenbruche der Direction Kreibig, ab. Die beiden letzten Capitel reichen über dieses Jahr hinaus; sie behandeln die Direction Angelo Neumann, welche als eine in der Entwickelung begriffene neue Periode der Prager Bühnengeschichte wohl keineswegs Gegenstand der geschichtlichen Darstellung sein kann, aber in diesem Buche nicht unerwähnt bleiben soll: man findet die hauptsächlichsten Ereignisse der beiden letzten Jahren und insbesondere den Mozart-Cyclus und die Feier des Don Juan-Centennariums im October 1887 hier registrirt. Die Schwierigkeiten, welche bei der getreuen und objectiven Darstellung der Prager Bühnengeschichte in den letzten Jahrzehnten zu überwinden waren, habe ich keineswegs unterschätzt; das Urtheil über Halbvergangenes, über lebende Persönlichkeiten, über Directions-Perioden, die selbst noch den Gegenstand widerstreitender Meinungen bilden, war nicht leicht zu sprechen, und speciell die Skizzirung und Beleuchtung der wirren, bis zu einer regelrechten Theater-Katastrophe gediehenen Verhältnisse in der Directions-Aera Kreibig (1876—1885) mußte als eine schwere und delicate Aufgabe erscheinen. Ich habe mich in dieser Hinsicht nicht auf meine eigenen Erfahrungen, mein eigenes Urtheil als mehrjähriger „Augenzeuge" jener Verhältnisse und Ereignisse verlassen, sondern zuverlässige und beglaubigte Mittheilungen und Beiträge von den verschiedensten Persönlichkeiten eingeholt, die jenen Vorgängen nahegestanden sind. Daß ich in dieser Sache wie in der ganzen Darstellung der letzten Jahrzehnte jedes einseitige subjective Empfinden, jede persönliche Parteinahme sorgsam vermied und nur bestrebt war, der vollen Wahrheit nahezukommen und gerecht zu werden, glaube ich mit gutem Gewissen versichern zu können. Die Geschichte der jüngsten Bühne Prags, des neuerbauten „zweiten deutschen Theaters", schließt das Werk ab, und einen wirksameren, erfreulicheren Abschluß konnte sich der Geschichtsschreiber des Prager Theaters nicht wünschen, einen Abschluß, der den tröst-

lichen Ausblick gestattet auf eine gedeihliche, würdige Zukunft der durch unvergängliche Thaten berühmten deutschen Bühne Prags.

Mit diesem erfreulichen Ausblicke schließe ich dieses Werk, die Frucht elfjähriger — ich darf wohl sagen — selbstloser und ernster Arbeit, deren Durchführung und Vollendung ich als Ehrensache betrachtete, auch nachdem ich der böhmischen Landeshauptstadt fremd geworden war. Daß die überaus ehrenvolle Anerkennung und Würdigung, welche den beiden ersten Theilen des Werkes allseitig in so reichem Maße zu Theil geworden ist, diesem letzten Bande sowie dem ganzen Buche nicht vorenthalten bleibe, wage ich zu hoffen. Was ich zu bieten versuchte, das ist die Geschichte des Theaterwesens einer Stadt, welche an der Grenze deutschen und slavischen Wesens lange Zeit eine Hochburg deutscher Kunst ihr eigen genannt; ein vielleicht nicht zu unterschätzender Beitrag zur deutschen und allgemeinen Theatergeschichte möge es sein, der gerade wegen der eigenartigen Entwickelung des Prager Bühnenwesens bisher vielfach vermißt worden ist, ein Buch, welches — ohne den Charakter einer nationalen oder Partei-Publication anzunehmen und die Bestrebungen des anderen Volksstamms geringzuachten oder zu ignoriren — Zeugniß ablegen möge von dem Dasein und der ruhmvollen Vergangenheit des deutschböhmischen Volkes, von den Errungenschaften und der Bedeutung deutscher Kunst in Böhmen.

Wien, im December 1887.

Oscar Teuber.

I.

Johanna Liebich.

Das Frauenregiment auf der Prager Bühne.

(1817—1820.)

(Die Lage nach Liebich's Tode. — Directions-Candidaten. — Johanna Liebich erhält die Direction. — „Madame" und ihr Hof. — Personal-Veränderungen. — Franz Feistmantel. — Abschied der Geschwister Böhler. — Julie Schwarz. — Charlotte Pfeiffer. — Der alte Künstlerstamm. — Ludwig Löwe. — Madame Sontag. — Das Repertoire. — Faust. — Die Wiener Localposse und die Theateraufsichtscommission. — Die Oper 1817—18. — Angelica Catalani. — Rügen. — Ein Promemoria Bayer's über die Theater-Misère. — Carl Karl als Candidat für die „Mit-Direction". — Verfall der Bühne und Theater-Scandale. — Polawsky als Mitunternehmer und Director. — Zur definitiven Auflassung der wälschen Oper. — Das Theater während Polawsky's provisorischer und definitiver Mitunternehmung und Direction. — Regie Holbein. — Polawsky's Rücktritt.)

In der Vollkraft seiner Jahre, auf dem Höhepunkte seines Schaffens war Liebich, das unerreichte Vorbild deutscher Bühnenleiter, seinen Leiden erlegen; das Prager Theater war verwaist, und schmerzlich wurde diese Verwaisung empfunden. An Liebich dachte Prag wehmüthig noch in späten Zeiten zurück, die ganze Schwere des Verlustes aber empfand man gerade in jenen Jahren, welche der goldenen Aera der Prager Bühne unmittelbar folgten. Und in der gesammten deutschen Kunstwelt verstand man, was Prag an Liebich verloren. Mit herzlicher Theilnahme lauschte einige Jahrzehnte später Holtei den Schilderungen, welche ihm Johanna Stöger, die ehemalige Gattin des unvergessenen Liebich, von dem Dahingegangenen entwarf. Von ihr ließ sich der fahrende Poet erzählen, wie es Liebich verstanden, „die Rücksicht, welche er

gegen die mächtige Aristokratie Böhmens, gegen die reichen und wenn auch kunstsinnigen, doch adelsstolzen Cavaliere seiner Zeit zu beobachten hatte, mit der vollkommenen Freiheit und Unbefangenheit einer noblen, großartigen Künstlernatur zu vereinen. Daß die Prager Bühne" — schreibt Holtei, der ja noch Zeitgenosse des berühmten Prager Theaterleiters war — „durch ihre einzelnen Talente wie durch ihr geistig geleitetes Zusammenwirken unter Liebich's Direction eine der ersten, wo nicht die erste in Deutschland war, ist allen Kennern unserer schwankenden Theatergeschichte bekannt und war es auch mir. Durch seine Gattin erfuhr ich, was ich durch verschiedene Augenzeugen schon vernommen, aufs Neue und in lebendiger Schilderung, die umso eindringlicher auf mich wirkte, da die fast erblindete, doch mittheilende, kluge Frau sich an meiner innigen Theilnahme verjüngte: wie Liebich zu jenen vornehmen, großen Familien gestanden, daß er gleichsam ihresgleichen gewesen, sie in seinem stets offenen Hause wie seinesgleichen empfangen, mit ihnen gelebt hat, ohne weder die Form zu verletzen noch sich das Geringste zu vergeben, daß er in solchem Verkehr trotz reicher Einnahmen mit seinen Finanzen immer zu kurz kam, daß die Herren immer wieder zusammentraten, den Ausfall zu decken und daß Liebich deshalb niemals einen anderen Ton annahm, niemals eine Demüthigung ertragen hätte, stets seine Würde in der Gesellschaft und hinter den Coulissen zu behaupten wußte. Wenn diese Zustände, die uns fast unerklärlich scheinen, für die hervorragende Persönlichkeit jenes ausgezeichneten Mannes reden, so gaben sie meines Bedünkens nicht minder ehrenvolles Zeugniß für Prags hohen Adel, der großen Besitz mit menschlicher Bildung paarte und nicht nur Achtung für sich begehrte sondern sie auch zu zollen wußte, wo sie angebracht war."

Als Liebich aus einem Leben des regsten Wirkens, aus einer Laufbahn, reich an Ehren und Erfolgen, frühzeitig abberufen wurde, stand seine Gattin in der Blüthe ihrer Frauenschönheit und ihres Talents. Ihrem Gatten war sie als Künstlerin von Bedeutung und als liebenswürdige Hausfrau zur Seite gestanden, und die maßgebenden Kreise der böhmischen Landeshauptstadt

waren ihr ebenso freundlich gesinnt als dem Gatten. Nachdem nun dieser die Augen geschlossen hatte, umdrängte Adel und Bürgerschaft trostbringend die trauernde Witwe. Was sollte aus ihr, was aus dem ganzen Personal werden, das sich mit ihr und dem Dahingeschiedenen vereint hatte, um den Pragern die erlesensten Kunstgenüsse zu bereiten, die Glanzzeit der Prager Bühne zu begründen? Wie dachte man sich die Zukunft des verwaisten Instituts, dem das Haupt genommen war und das man doch nicht dem Verfalle preisgeben wollte? Liebich's Contract lautete bis Ostern 1823, aber nur auf seine Person; die Erben hatten lediglich das Recht und die Verpflichtung, die Direction ein dreimonatliches Provisorium hindurch fortzuführen, dann aber dem im Concurswege beschafften neuen Unternehmer zu weichen. Welche Umstände und Umwälzungen jedoch ein Directionswechsel, die Berufung eines neuen Unternehmers vielleicht aus weiter Ferne mit sich bringen würde, das sahen die böhmischen Stände, denen an der Stabilität der Prager Bühnenverhältnisse das Meiste liegen mußte, voraus. Sollte mit Einem Male das ganze von Liebich mühsam und genial aufgerichtete Gebäude, dessen Werth sie trotz alles Nergelns zu schätzen wußten, zusammenbrechen? Man mußte auf einen Ausweg denken. Liebich's Universalerbin war seine Frau, eingeweiht in die Pläne und Tendenzen ihres Gatten. Auf „Madame" nun waren die Blicke der Stände gefallen, schon als Liebich noch an seinem unheilbaren Leiden darniederlag. Angesichts der außerordentlichen Verdienste Liebich's und der künstlerischen Kraft seiner Erbin wollte man eine Ausnahme von der Regel machen und unterhandelte schon im November 1816 mit Madame wegen Weiterführung der Direction auf die noch übrigen Jahre des Liebich'schen Contracts. Bedenken gab es freilich schon damals und noch mehr, als Papa Liebich dahingeschieden war. Die „Universalerbin" hatte außer dem Inventar nichts geerbt als Schulden, die Theatercasse wies — wie wir wissen — keinen Heller Inhalt auf, als der Director gestorben war; man war sogar in Verlegenheit, wie man für den Gagetag die Gelder aufbringen sollte. Dies versprach nicht viel für das Regiment von „Madame"

1*

zumal es sehr zweifelhaft war, ob sie mit den Schulden des Gatten auch dessen Directionstalent geerbt haben würde. Ist aber das Regieren am Königsthrone schon eine schwere Sache für ein schwaches Weib, so ist es eine noch viel schwerere, wenn die Regentin nur eine Theaterflitter-Krone trägt und dabei ein fühlend Herz im Busen hat. Das sollte man an Madame Liebich deutlich genug erfahren!

Die Verhandlungen wurden während des Provisoriums und darüber hinaus fortgesetzt, so daß das „provisorische" außercontractliche Regiment geradezu einen stabilen Charakter annahm. Auswärtige Petenten, die sich, trotzdem der Concurs nicht ausgeschrieben war, einfanden, fielen gegen Madame nicht in's Gewicht. Der Temesvárer Theaterdirector Bernth v. Una brachte ein Gesuch ohne Beilagen ein, das natürlich nicht berücksichtigt wurde. Ein Gesuch des Herrn Miré, „fürgewesten Theaterdirectors und derzeitigen Kaffeesieders in Linz", war zwar mit vielen Beilagen beschwert, ließ aber eine nicht unwesentliche vermissen, den Vermögensausweis. Solchen Mitbewerbern gegenüber hatte Madame leichtes Spiel. Sie konnte in ihrem förmlichen Gesuche um definitive Ueberlassung der Unternehmung auf einen Gatten hinweisen, dem Prag die goldene Aera seiner Bühne zu verdanken hatte, auf ihre eigenen Leistungen als Schauspielerin und ihre „freundschaftlichen" Beziehungen zu ihren dermaligen Mitgliedern, auf ihre genaue Bekanntschaft mit allen Verhältnissen der Bühne und endlich auf ihre Bibliothek und das von Liebich ererbte Inventar, das sie allerdings erst mit Hilfe einiger Kunstfreunde aus den Händen der Gläubiger retten mußte. Die Stände und die Theateraufsichtscommission dachten milde genug und überlieferten in Anerkennung all' dieser Vorzüge der schönen Witwe am 18. März 1817 die Direction auf 6 Jahre bis Ostern 1823. Eine große Bedingung, bis zu deren Erfüllung die Direction nur eine provisorische sein sollte, stellten die Stände freilich: bei der bekannten Schwäche des schönen Geschlechts sollte sich Madame „zur Besorgung jener Geschäftszweige, zu deren zweckmäßiger Durchführung das Ansehen und die Beharrlichkeit eines Mannes erfordert wäre,

ein hinsichtlich der Fähigkeit den Forderungen der hochlöbl. Hrn. Stände und dem gebildeten Publico entsprechendes Individuum in der Eigenschaft eines Vicedirectors oder Regisseurs an die Seite stellen und sich über diesen Punkt baldigst bei der Theateraufsichtscommission ausweisen". Mit der Erfüllung dieser Bedingung hatte die Directrice entschieden kein Glück. Zunächst unterhandelte sie mit Costenoble, der damals von Hamburg aus seinen Ruf als ausgezeichneter Charakterkomiker durch ganz Deutschland verbreitete. Costenoble forderte lebenslängliche Pension, und als man schon nahe daran war, selbst diese Forderung unter irgend einer Form zu bewilligen, ließ er den Prager Antrag ganz im Stich und ging nach Wien. Madame blieb allein .... Unter solchen Auspicien begann das Regiment der Witwe Liebich, deren ganze Aera, eine Aera der Zerfahrenheit und Schwäche, nur darnach angethan war, den Beweis zu liefern, wie übel es mit dem Frauenregiment auf der Bühne bestellt ist und wie — der Zeit der Blüthe die Zeit des Verfalls auf dem Fuße zu folgen pflegt.

Am 24. März 1817 wurde nach Ablauf des Provisoriums die definitive Direction Johanna Liebich mit einer Aufführung des Collin'schen Trauerspiels „Balbao" eingeleitet, dem ein Prolog, gesprochen von der Directrice selbst, vorausging. Mit wehmuthsvoller Erinnerung an den verblichenen großen Bühnenleiter und zugleich mit herzlicher Sympathie für dessen Witwe nahm das zahlreiche Publikum die gutgemeinten und schlecht gemachten Verse auf, mit denen der Prolog schloß:

„Gewährt denn Ihr, um was ich bitte,
Und nicht den Schutz entziehet mir,
Der mich beglückt in Eurer Mitte,
Der meines Lebens schönste Zier.
Gedenket sein, den ich verloren,
Den Euer Beifall hoch geehrt,
Der mir zum Glücke einst erkoren,
So schmerzlich wird von mir entbehrt,
Und lasset bei des Gatten Sterben
Die Witwe Eure Lieb' erwerben."

Die Berichte über die Eröffnungsvorstellung lauteten nicht ungünstig, und namentlich der Witwe Liebich galten Worte der freundlichsten Aufmunterung.

Johanna Liebich war eine wackere Schauspielerin, die, von ihrem Gatten geleitet, die Palme der Selbstüberwindung errungen hatte — sie war als blühende Frau in's ältere Fach übergegangen. Ihre Claudia Galotti, Oberförsterin in den „Jägern" u. s. w. galten als musterhafte Leistungen. Im Uebrigen war „Madame" — wie man sie häufig kurzweg nannte — eine äußerst liebenswürdige Frau, die sich, trotzdem sie auf den Brettern das Mutterfach spielte, nicht vor der Zeit in stiller Zurückgezogenheit begraben ließ. Liebich war mit ihr aufrichtig glücklich gewesen. „Am 31. Dec. 1803" — so stand in seinem Tagebuche geschrieben — „verehelichte ich mich mit Johanna Wimmer, einem guten, braven Weibe mit trefflichem Herzen und einer Schauspielerin von Talent. Nach einer Reihe von Jahren schreibe ich nieder, daß mich diese Verbindung, die ich nach kurzer Bekanntschaft von 10 Wochen angeknüpft, nach Verlauf von 10 Jahren noch nicht gereut hat. Der Himmel schenke uns fernere Zufriedenheit und erhalte mir das Herz und die Freundschaft dieses Weibes." . . . . . Als Liebich gestorben war, trauerte Madame aufrichtig, nahm aber nicht den Schleier, sondern ließ sich in ihrer Villa als Directrice und schöne Witwe huldigen. Derjenigen, die sich um ihre Gunst beworben, waren nicht wenige; auch das Theater stellte ein großes Contingent dazu. Eine Zeit lang war Bayer allmächtiger Günstling und Regisseur, dann soll Polawsky das besondere Vertrauen seiner Herrin genossen haben, bis der Tenorist Stöger alle Rivalen aus dem Felde schlug. Wie liebenswürdig sich die gestrenge Theateraufsichtscommission über diesen neuen Heldentenor noch vor seinem Eintreffen in Prag geäußert, haben wir mitgetheilt; sie fand ihn „eckig und ungeschickt". Und dies war Stöger; man nannte ihn zur besseren Bezeichnung „Stehgrad". Dagegen scheint seine Stimme im Anfang seiner Carrière Furore gemacht zu haben. Ihn weihte Frau Liebich in alle Mysterien des Directionsgeschäftes ein, ernannte ihn in vielen Fällen, namentlich

im Opernwesen, zum unumschränkten Bevollmächtigten und schenkte ihm schon damals ihr Herz, wie sie ihm später auch ihre Hand verehrte.

Und wie befand sich die Prager Bühne, während Madame auf ihrer Villa Hof hielt? Nach zahlreichen zeitgenössischen Urtheilen so schlecht, wie sie sich selbst vor Liebich selten befunden hatte. Die Günstlings-Wirthschaft erzeugte eine völlige Desorganisation, einen Schlendrian, ein unkünstlerisches In-den-Tag-Hineinleben. Die Directrice stieg nur selten von ihrem Throne herab, um sich in einer Glanzrolle zu zeigen, z. B. als „Marfa" in „Demetrius", welche Leistung von Gerle durch einen begeisterten Lobhymnus in der Zeitschrift „Hyllos" gefeiert wurde. Die Direction kümmerte sie gerade so viel als unbedingt nöthig, das Andere besorgte der jeweilige Machthaber. Wie es unter solchen Umständen mit der Bühnenleitung bestellt sein mußte, ist leicht zu ermessen. Der Geist Liebich's war vom Prager Theater gewichen, man steuerte dem Verfalle zu.

Bald nach dem Directionsantritt der Witwe Liebich circulirten die beunruhigendsten Gerüchte über den drohenden Abgang der besten Kräfte des Instituts im Publikum. Der Abschied von Caroline Brandt war bestimmt, da ihr Bräutigam C. M. v. Weber in Dresden ein definitives Heim gefunden hatte, ihre designirte Nachfolgerin Dem. Wilhelm nahm trotz erfolgreichen Debuts das Prager Engagement nicht an, worauf es die Demoisellen Demmer und Amberg versuchten, Dem. Brandt wenigstens in einigen Partien zu ersetzen. Dem. Böhler war nach Leipzig berufen, wohin auch Löwe abzugehen drohte, ein Verlust, der dem Schauspiel die schwerste Wunde geschlagen hätte, denn gerade damals war Löwe in die Blüthe seiner Künstlerschaft getreten. Das Ehepaar Grünbaum rüstete sich ebenfalls zum Abgang, womit die Oper den schwersten Schlag erlitten hätte — Therese Müller-Grünbaum gastirte über Berufung Webers in Dresden, brachte aber ihr Engagement daselbst nicht zum Abschlusse — das herrliche Ensemble Liebich's *) schien dem Untergange geweiht.

*) Der Stand des Personals im letzten Jahre der Liebich'schen Direction (1816) war folgender: Unternehmer und Dir. J. C. Liebich. — Opern-

An Debuts fehlte es nicht, um die theils schon vorhandenen theils erst drohenden Lücken auszufüllen. So sah man zunächst das Ehepaar Pauly debutiren. Der Gatte zeigte sich als Car im „Mädchen von Marienburg" als der ungefährlichste Rivale Bayers, Mad. Pauly als Schauspielerin von „eisiger Kälte", ohne Geist und Empfindung. Trotzdem wurden Beide engagirt; Pauly sollte Bayer im Fache der Helden und gesetzten Liebhaber

Director und Capellm. C. M. v. Weber. — Inspicient: H. Allram (kom. Rollen, singt in der Oper). — Herr Bachmann (Hilfsrollen in Schausp. und Op.), Mad. Allram, Soubr. und Liebh. in Sch. und Op. — H. Bayer (Helden und ges. Liebh.); Dem. Böhler (1. Liebh. und Char.-Rollen, Elise Valberg, Eboli), Dem. Brand (muntere Liebh. in Sch. und Op.); Mad. Brunetti (muntere Liebh., junge weibliche Char.-Rollen); H. Bolze (2. Liebh.); Dem. Badner (Hilfsr. in Sch. und Op.); H. Dorsch (Hilfsr. im Sch., singt Baßpartien); Mad. Czegka (1. Sängerin, Sextus in „Titus", Constanze im „Wasserträger"); H. Gerstel (kom. Bediente, seriöse und launige Alte); H. Gned (Baßp.); H. Grünbaum (Tenor und Liebh. im Sch.); Mad. Grünbaum geb. Müller (1. Sängerin, Athalia, Donna Anna, Faniska, Vitellia u. s. w.); H. Herold (Hilfsr.); Mad. Herold (Anstandsr.); Mad. Junghanns (hoch- und niedrig-kom. Mütter); H. Kainz (1. Baß, Don Juan, Blaubart u. s. w.); Dem. König (Liebh., in Op.); H. Küffel Hilfsr.); Mad. Liebich, ser. Mütter, Damen, Königinen: Elisabeth in „Maria Stuart", Camma); Dir. Liebich (zärtl. und laun. Väter, hochkom. Char.-Rollen); H. Löwe (1. Liebh., naive Burschen, singt Thaddädle in Op.); Mad. Länger (Aush.); H. Polawsky (1. Liebh., Cheval. und Bonvivants); H. Reinicke (Greise, Militär-Rollen); Mad. Reinicke (Mütter und Vertraute); Dem. Ritzenfeld (Mütter in Sch. und Op.); H. Seewald (zärtl. Väter); Mad. Richter (Aush.-R.); Mad. Sontag (Liebh., Heldinen: Jungfrau von Orleans u. s. w.); H. Schwarz (Hilfsr.); H. Wilhelmi (Intriguants, feine Bösewichter). — Theatercassier Ign. Brinke; Theatersecretär H. Stiepanek. — Theater-cassa-Controlor H. Röhring; 2 Logenmeisterinen, 6 Billeteurs. — Th. Decor. und Maschinist H. Doberauer; ein Theatermeister mit 8 Gehilfen. — Maler H. Brzezina und Achbauer. — Garderobe-Insp. Sikora. — Gard. Schneider mit 4 Gesellen. — Souffleure: H. Buell (Sch.), Schneider (Op.). — Orchester-Directoren Clement und Kral, 36 Orchestermitgl., 12 große und 12 kleine Choristen, 4 Zettelträger, 1 Theater-Kutscher, 1 Theater- und 1 Orchester-Diener. — Gestorben Mad. Gerstel.

ersetzen, da sich der Künstler zum Uebergange in's Heldenväterfach vorbereitete. Mit nicht besserem Erfolge gastirte H. Urban in Rollen Polawsky'schen Eigenthums und in einem selbstverfaßten Schauspiel „Die Wege des Schicksals", dem kein freundlich Schicksal zu Theil wurde; H. Luzac, der nächste Debutant, wollte sich ebenfalls im Palawsky'schen Fache heimisch machen, wofür absolut keine Nothwendigkeit vorlag, da man sich noch des ungestörten Besitzes Meister Polawskys erfreute. Eine Mad. Schiller von Reichenberg schien durch ihren früheren Engagements-Ort schon dazu berufen, die Decadence der Prager Bühne zu illustriren. Wenn man sich einmal dazu entschloß, Ersatzkräfte aus Reichenberg zu beziehen, — hieß es — so mußten die Ansprüche Prags stark gesunken sein, wenige Monate nach Liebich's Tode! „Mad. Schiller schien sich selbst zu schämen, daß sie gekommen war" — sagt die Kritik, „sie verschwand ebenso unerwartet wie sie gekommen war." Ihr Mann, der als Bassist „gewonnen" werden sollte, verzichtete nach den Erfahrungen seiner Frau auf sein Debut.

Glücklich und von wirklichem Gewinn für die Prager Bühne war nur das Probegastspiel eines Komikers, der um diese Zeit (Mai 1817) nach Prag kam und sich mit vollem Erfolg daselbst einführte. Franz Feistmantel, so hieß dieser Debutant, reihte sich den erklärten Lieblingen des Stammpublikums bald nach seinen ersten Proberollen an und ist Prag treugeblieben bis zum Tode. Am 21. Aug. 1786 zu Innsbruck (nach irrigen Angaben 1780 zu Brünn) geboren, konnte er trotz früher Beschäftigung in Kinderrollen lange Zeit keinen Beruf zum Schauspieler in sich entdecken. Seine innige Frömmigkeit hätte nach dem geistlichen Stande hingewiesen, an der Armuth der Eltern aber scheiterten des Knaben fromme Wünsche — er mußte „verdienen" helfen, und schon im dreizehnten Lebensjahre sehen wir ihn als Souffleur am Innsbrucker Nationaltheater. Nach drei Jahren vertauschte er diese „Position" mit einem Engagement für kleine Partien in Schauspiel und Oper; durch die Invasion 1806 vertrieben, wirkte er zu Villach und Klagenfurt an der Seite seines Freundes und

Fach-Collegen Scholz, 1809 zu Brünn, 1810 am Leopoldstädter Theater in Wien bei geringer und unbefriedigender Beschäftigung, 1812 abermals in Brünn, dann in Olmütz, von wo er 1817 nach Prag berufen wurde, um fortan bis 1857 eines der pflichtgetreuesten und meistgeschätzten Mitglieder dieser Bühne zu bleiben. Meisterhaftes künstlerisches Wirken und strengste Solidität des Charakters machten Feistmantel den Pragern lieb und werth. Er war Künstler im wahren Sinne des Wortes, wenn auch die Posse sein eigenstes Terrain bildete. Maß, Tact und Decenz hielten seine derbsten komischen Gestalten stets auf ästhetischer Höhe, echter Humor und ungekünstelte Komik verlieh jeder seiner Leistungen, in der Posse wie im Lustspiel, die Kraft, wahrhaft erfrischend zu wirken und behagliche Heiterkeit zu verbreiten. Keine Aufgabe war Feistmantel zu gering und undankbar, um sich ihr mit voller Liebe zu weihen; wahres Künstlerstreben und liebenswürdige Bescheidenheit zierte ihn auf der Bühne wie im Leben; er hatte keinen Feind. Schon bei seinem ersten Debuts in Prag blieb ihm Beifall und Erfolg nicht vorenthalten: als Rochus Pumpernickel, Adam im „Dorfbarbier", Matz im „Intermezzo", Springerl im „Fleischhauer von Oedenburg" und „Nachtwächter" gewann er sich das spröde Publikum und bald trat jener innige Contact zwischen Darsteller und Auditorium ein, der namentlich dem Komiker vonnöthen ist, da er seinem Spiele die rechten Grenzen weist und seinen eigenen Geschmack durch den Geschmack der Hörer bildet.

Auch für interessante Gäste hatte Mad. Liebich in den ersten Monaten ihrer Amtsthätigkeit als Directrice gesorgt. Man sah die berühmte Sophie Friederike Krickeberg geb. Koch (ehemals bei der Bondini'schen Gesellschaft) von Berlin als Oberförsterin in den „Jägern", Elisabeth in „Essex", Coelestine in den „deutschen Rittern vor Nicaea", Oberhofmeisterin in „Elise Valberg"; im Juli kam Sophie Schröder, um als Gast an jener Bühne zu wirken, deren Zierde sie gewesen. Der Lehrer der Aesthetik an der Prager Universität, Prof. Dr. J. H. Dambeck, besang die nun auf der Höhe ihrer Künstlerschaft angelangte Tragödin mit schwungvollen

Versen. „Dich erblick ich wieder, Stolz der Bühne, Lichterscheinung einer höherern Welt!" rief er ihr begeistert entgegen, und von derselben Begeisterung war das Auditorium hingerissen. Sophie Schröder eröffnete ihr Gastspiel als „Clementine von Aubigny" und setzte es als Isabella in der „Braut von Messina", Lady Macbeth, Ophelia, Bertha in der „Ahnfrau", Phädra, Bibiana in den „Räubern auf Maria Culm" fort. Ein Gastspiel der Madame Spengler von Hannover schien Engagements-Zwecke zu verfolgen. Die beiden liebenswürdigen Schwestern Böhler, Christine (nachmalige Genast) und Doris (nachmalige Gattin Emil Devrients) waren im Begriffe zu scheiden, und namentlich für erstere, eine Stütze des Schauspiels, war ein vollwerthiger Ersatz dringend geboten. Mad. Spengler sollte diesen Ersatz bieten, doch versprachen ihre Debuts keineswegs einen dauernden Erfolg. Man hatte ihr „gedehnte Declamation, Mangel an Würde, überladene Gesticulation und unangenehmes Organ" vorzuwerfen; als Elise von Valberg erschien sie der Kritik zu „mannbar", ebensowenig reussirte sie als Maria Stuart und Emma in den „deutschen Rittern vor Nicaea". So sah man Christine Böhler, die sich als Agnes Bernauerin (das Stück wurde zum Benefice der beiden Schwestern Böhler gegeben) unter den herzlichsten Ovationen verabschiedete, mit Wehmuth scheiden ohne Aussicht auf eine entsprechende Nachfolgerin .... Ein vielversprechendes Talent begrüßte man dagegen in Dem. Julie Schwarz, der Tochter des Wiener Hofschauspielers Schwarz, die sowohl in der Oper als im Schauspiel Proben bedeutenden Könnens ablegte. Die junge Künstlerin, „ein zartes, jungfräuliches Wesen, das erst ein Jahr beim Theater war", spielte die Beatrice in der „Braut von Messina" neben ihrem Vorbilde Sophie Schröder, die Bertha in Grillparzer's „Ahnfrau", Jertha in der „Schuld", Joni in der „Mohrin" von Ziegler und sang zu ihrem Benefice den „Tancred" mit Entfaltung sympathischer Stimm-Mittel. Ihr Vater mußte neben der Tochter zurücktreten und dankte nur dieser äußere Erfolge. Einen Triumph feierte Julie Schwarz mit der Rolle des stummen Victorin in dem Drama „Der Waise und der

Mörder" (nach dem französischen von Castelli, Musik von Seyfried) als Mimikerin ersten Ranges. Als sie sich am 26. Juli mit der dritten Reprise von „Tancredi" verabschiedete, sprach sie, stürmisch gerufen, von der Hoffnung, „bald die Unsrige" zu werden, und in der That trat Dem. Schwarz bereits am 19. October als engagirtes Mitglied auf.

Einige Tage später verzeichnete man ein Debut, dessen Bedeutung damals wohl Wenige ahnten. In der „Oper" „Dämona, das Höckerweibchen" stellte sich den Pragern ein jugendlich frisches Talent, Demoiselle Charlotte Pfeiffer von München, vor, und gewann sich sofort Aller Sympathien. Sie war die Tochter des Oberkriegsraths Pfeiffer, eines alten Carlsschülers und Freundes Schiller, dessen „Räuber" Manuscript oft in Pfeiffers Bette ein sicheres Versteck gefunden hatte. Im J. 1800 zu Stuttgart geboren, wo ihr Vater damals als Domänenrath wirkte, lauschte Charlotte als junges Mädchen mit stiller Begeisterung den Erzählungen Papas aus der Carlsschule; an der Begeisterung für Friedrich Schiller entzündete sich der Funke ihrer dramatischen Begabung, als Vorleserin und stete Gesellschafterin des erblindeten Vaters schien sie gleichsam genährt von dessen männlichem Geiste, gereift in seinen Erfahrungen, nahm die Eindrücke einer gewählten Lecture, die Schätze unserer classischen Literatur, freudig in sich auf und strebte mächtig darnach, ihre eigene schöpferische Kraft als Schriftstellerin und Künstlerin zu entfalten. Mit seltener Energie wußte sie sich die Einwilligung der Familie zu ihrem ersten Schritt auf der Bühne zu erkämpfen, den sie am 13. Juni 1813 am Isarthor-Theater zu München that. König Max Joseph I. von Baiern hatte selbst intervenirt, um dies reiche Talent der Bühne zuzuführen, und bald sah man Charlotte Pfeiffer, unterstützt von einer hohen Gestalt, einem vollen, ausgiebigen Organ, sprechenden, lebhaften Augen und wahrhaft dramatischem Ausdruck, in jugendlich tragischen Rollen glänzen. Im J. 1817 unternahm sie eine Kunstreise, deren vornehmste und längste Station Prag war, wo sie nicht allein als Liebhaberin in Lust- und Trauerspiel sondern auch als Sängerin und Soubrette mehre Monate hindurch reiche

Erfolge hatte und u. A. den Cherubin und das Donauweibchen zum Entzücken der Prager gab. Als man „Dämona" am 29. October zu ihren Benefice aufführte, gab es Beifall in Fülle für die junge Künstlerin, und auch das nächstjährige Benefice („Der politische Zinngießer", im Juli 1818) brachte herzliche Ovationen für Dlle. Pfeiffer, welcher nach ihrer Rückkehr in die bairische Hauptstadt das Fach der tragischen Liebhaberinen und jugendlichen Anstandsdamen wohl hauptsächlich mit Rücksicht auf diese Prager Erfolge eingeräumt wurde. Von welch praktischer Bedeutung diese Debutantin, die nachmalige Birch-Pfeiffer, für das deutsche Bühnen-Repertoire geworden, ist bekannt; ihr Prager Debut war eine der ersten Etapen auf ihrer Ruhmesbahn als Schauspielerin.

So sehr diese starke Personalbewegung das alte Liebich'sche Ensemble veränderte, ein stattlicher Rest der alten Garde war noch immer geblieben. Bayer, der nunmehr als Oberregisseur fungirte, Polawsky, Wilhelmi und Löwe waren noch da; letzterer hatte seine Abschiedsgedanken vorläufig aufgegeben und erfreute sich mehr denn je der ungetheilten Sympathien Prags. Den überwältigenden Eindruck, den die geniale Darstellungsweise Löwe's auf Jedermann übte, hat Holtei in seinen „Vierzig Jahren" lebhaft geschildert.

„Ich hatte schon Künstler gesehen, einige große sogar, ich hatte gute Schauspieler gesehen, recht viele sogar" — so schreibt er — „ich hatte darüber gedacht und verglichen und meine Theorien an der Praxis geschliffen, aber nichtsdestoweniger hatte ich noch keinen Schauspieler gesehen, der mir vor Augen gestellt hätte, wie es einen Grad künstlerischer Vollkommenheit geben kann, der sich als reine, natürliche Wahrheit darstellt. Kraft und Feuer, durch weise Besonnenheit geleitet, hatte ich schon bewundert, vollkommene Declamation, dem mimischen Ausdruck aufs Innigste verschmolzen, hatte ich schon gehört, aber niemals war mir ein Tragiker vorgekommen, der ohne aus dem tragischen Ton, ohne aus der poetischen Haltung zu fallen, doch die Saiten der Naivetät, der treuherzigen Derbheit, des scherzhaften Humors angeschlagen, der mich so gleichsam mit der Nase daraufstieß, daß in dieser Art und nur auf diese Weise manche Schöpfungen Shakespeare's, die ich bis dahin unbegreiflich gefunden, möglich würden. Es war Jugendfrische in diesem Mann, inneres und äußeres Leben, Hingebung der edelsten Kräfte, Gluth und Begeisterung. Es gibt wenig reine Freude auf Erden, wenig irdische Genüsse lassen uns die unverkümmerte Seligkeit eines durch

das Leben dauernden Andenkens nach. Diese Seligkeit der Erinnerung danke ich den Wochen, die Löwe (1821 als Gast aus Prag) in Breslau zubrachte. . . ."

Grillparzer's „Ahnfrau" hatte Löwe eine neue Glanzrolle, den Jaromir, gebracht, den Prag zuerst bewunderte. Auch Gerstel und Allram waren geblieben, und mit Feistmantel war Schmelka's Fach glücklich wiederbesetzt worden. Von den Damen waren außer der Directrice von der alten Garde noch Therese Brunetti vorhanden, welche unentwegt muntere Mädchen und junge Frauen spielte und noch immer durch den äußeren Reiz der Erscheinung, sowie durch Grazie und Humor ihrer Darstellung fesselte; mitunter hielten sich allerdings „Pedanten" darüber auf, daß eine Mutter von elf Kindern noch immer im jugendlichen Fache ihre Triumphe suche. Eine „Marie Beaumarchais" mit 11 Kindern — gewiß eine Specialität der Prager Bühne! Mad. Francisca Sontag war trotz ihrer glücklichen Debuts am Theater an der Wien der Prager Bühne treu geblieben und hatte sich mit der Zeit den Besten der alten Garde angereiht. „Mad. Sontag" — schrieb man nun — „ist stets eine angenehme Erscheinung auf der Bühne, denn ihre scenischen Gebilde treten als reine Resultate eines bedeutenden Kunstvermögens hervor. Sie hat die glückliche Art, womit Mad. Weißenthurn in Wien in ihrer Blüthezeit Liebhaberinen spielte." Ihr Sohn Carl Sontag, der später unter den ersten Künstlern Deutschlands glänzen sollte, wie ihre Tochter Henriette, die „deutsche Nachtigall", alle Welt entzückte, hat sich angelegentlich bemüht, über die wahre künstlerische Bedeutung seiner Mutter in den Jahren ihres Prager Engagements zuverlässige Aufschlüsse zu erhalten, wohl um manche ungenaue und ungünstige Angabe über ihre darstellerischen Leistungen in Prag zu widerlegen und zu corrigiren.

„Im jüngeren Fach" — schreibt der Sohn Carl von seiner Mutter*) — „muß sie eine vortreffliche Künstlerin gewesen sein, denn, wenn sie als

---

*) „Vom Nachtwächter zum türkischen Kaiser", Bühnenerlebnisse aus dem Tagebuche eines Uninteressanten. Von Carl Sontag. 4. unveränd. Auflage. Hannover. Helwing'sche Buchhandlung.

siebzigjährige Frau irgend einer jungen Dame, für deren Talent sie sich interessirte, Rollen vorlas, wie Thekla, Desdemona, Maria Stuart, so hatte sie eine Innigkeit der Empfindung und zugleich edle Einfachheit im Ton, wie ich diese Eigenschaften kaum bei einer jungen Schauspielerin gefunden. Als das Theater in Prag unter Liebich eines der ersten und berühmtesten Deutschlands war, spielte sie neun Jahre hindurch neben den bedeutendsten Künstlern, an der Seite eines Ludwig Löwe, Wilhelmi, Bayer, Polawsky, eines Liebich das Fach der ersten Heldinen und Liebhaberinen. Löwe schrieb mir einst auf meine Anfrage über die frühere Leistungsfähigkeit meiner Mutter folgende mich beglückende Zeilen: „Deine Mutter konnte mit Fug und Recht eine der ersten Schauspielerinen in Deutschland genannt werden; denn eine Künstlerin, die zu gleicher Zeit mit den Sternen erster Größe wetteiferte, hat doch wohl hohe Rechte in den Annalen deutscher Kunst einen Kranz zu tragen. Sophie Schröder, Julie Löwe, Sophie Müller, Stich-Crelinger leisteten in ihrem Fach nicht mehr als Deine Mutter. Ich habe von ihr Rollen gesehen, die mir unvergeßlich sind, und die ich niemals so wiedersah. Ihre schöne Gestalt, ihre ausdrucksvolle Mimik, ihr weiches, klangvolles Organ, ihre Wahrheit und Lebensfrische und ihr echt künstlerisches Studium machten sie unbedingt zu einer seltenen Bühnenerscheinung; dazu kam nun noch, was der Verstand nicht hervorbringt, was nicht geschaffen werden kann, was von der Natur gegeben sein muß — die süße Regung der Seele, Gefühl! Darum war sie auch in allen Rollen, die eben Gefühl bedingen, unnachahmlich. Ich erinnere mich, daß der damalige Director des Prager Theaters, Carl Liebich, der größte Schauspieler, den ich gesehen (und ich sah Iffland, Ludwig Schröder, Ludwig Devrient und Seydelmann), Deiner Mutter nach der Maria Stuart einen Kranz reichte und erklärte, sie sei die Erste, die ihn in dieser Rolle vollkommen befriedigt hätte. Kurz, der Ruhm Deiner Mutter war ein bewährter, gerechter, und zu ihrer Zeit war es nicht so leicht wie jetzt, durch Schleichwege vierspännig zu fahren.“

Die Kräfte, welche wir hier vereint sehen, durch einige Neue von mehr oder minder achtbarer Qualität ergänzt, ließen die Prager Bühnenleitung noch immer Gutes wagen, wenn sie es überhaupt wagen wollte und Gediegenes zu bieten verstand. Der Mangel einer selbständigen, von künstlerischem Geiste geleiteten Direction übte aber gerade hier seinen lähmenden Einfluß, und ließ einen innigen Zusammenhang mit der dramatischen Dichtung der Zeit, ein von höheren als Cassa-Gesichtspunkten entworfenes Repertoire nicht leicht zu Stande kommen. Ebensowenig wir in der Darstellung eine einheitliche schauspiele-

rische Schule ausgeprägt finden, ebensowenig sehen wir in der Auswahl der dramatischen Productionen eine höhere, bestimmte Tendenz hervortreten. Man verschloß sich nicht den Werken der Classiker, verschloß aber ebensowenig ihrem bunten Gefolge und noch weniger den Auswüchsen der dramatischen Dichtkunst die Pforten des Prager Theaters. Die ganze Schaar der Ritter- und Räuber-Dramen, welche Goethe's „Götz" und Schiller's „Räuber" in's Dasein gerufen hatten, die ganze Fluth der Schicksals-Tragödien, welche in Schiller's „Wallenstein" gewissermaßen ihren Ausgangspunkt fanden und demselben wenigstens an Bühnenerfolg nachstrebten, die vielfachen und ungleichwerthigen Producte der romantischen Schule endlich, sie fanden auf der Prager Bühne fast durchwegs Eingang. Das Versdrama, von der nach Natürlichkeit und Einfachheit strebenden älteren Schauspielschule oft in übertriebenem Natürlichkeitsdrange perhorrescirt, sehen wir nun von unberufenen Poëten unverantwortlich mißbraucht, von mittelmäßigen Schauspielern verunstaltet; es wechselte mit den dem Zeitgeschmacke fröhnenden Lustspielen Kotzebues und mit der platten Wiener Localposse, der trivialen Parodie, und mit Freude begrüßte der Kunstfreund die wenigen Lichtblicke, welche Gastspielen bedeutender Kunstkräfte oder dem künstlerischen Drängen einzelner hervorragender heimischer Künstler zu danken waren. Solche Lichtblicke waren die ersten Aufführungen von „Donna Diana" (Jäner 1817) und Goethe's „Faust" (30. Nov. 1817), den das Landespräsidium „mit genauer Einhaltung des in Wien bearbeiteten Textes zur zwölfmaligen Aufführung" bewilligte. Bayer war der erste Faust.*) Die Aufführung von Grillparzer's „Ahnfrau" war vor allem durch Löwe's „Jaromir" ausgezeichnet. Als man (1818) „Tasso" und „Tell" dem normalen Repertoire einfügte, ließ die Theateraufsichtscommission Bedenken laut werden, „ob man auch dem Versmaße werde gerecht werden können" — ein Zeichen zunehmender künstlerischer Verwilderung, so bald nach der Aera künstlerischer Veredelung unter dem unvergeßlichen Liebich! Wenn wir aber

*) Die erste Reprise des „Faust" fand am 7. Dec., die zweite am 14., die dritte am 22. Dec. statt.

Muster-Vorstellungen von Goethe's „Clavigo" mit Polawsky in der Titelrolle, Bayer (Beaumarchais), Wilhelmi (Carlos), Mad. Brunetti (Marie), von „Egmont" (October 1818) mit Löwe in der Titelrolle, von „Minna von Barnhelm" mit Bayer (Tellheim), Wilhelmi (Wachtmeister), Polawsky (Riccaut), Mad. Brunetti (Minna) und Allram (Francisca), von den „Räubern" mit Löwe (Carl), Wilhelmi (Franz), Bayer (Schweizer), Gerstel (Spiegelberg), Mad. Sontag (Amalie), Seewald (alter Moor) und Rollberg, einem neu engagirten, vielseitig verwendbaren Schauspieler, als Hermann verzeichnet finden, so drängt sich uns doch die Ueberzeugung auf, daß diese Verwilderung — mochte sie sich auch bei manchen Darstellern im Verse-Sprechen bemerkbar machen — keine allgemeine war, daß ihr von dem rechten Manne noch wirksam begegnet werden konnte. Solange das Frauenregiment und damit eine Art Republicanismus im Personal herrschte, mußte man diesem Personal allerdings die Bestimmung des Schicksals der ganzen Bühne überlassen. Das Unwesen der Benefice, das mit der gleichzeitigen Vermehrung der Vorstellungen außer Abonnement über die contractlich festgesetzte Zahl hinaus das ganze Repertoire über den Haufen warf, stand in vollster Blüthe. Das Repertoire nahm eine jämmerliche Gestalt an, und die Theateraufsichtscommission, welche es ohnehin mit der Censur genau nahm und im Einverständniß mit dem Landespräsidium selbst das Crucifix in der Oper „die Brautnacht im Norden" als „anstößig" von der Bühne verbannte, hatte nun zu streichen und zu verbieten in Hülle und Fülle. Das Effect- und Spectakelstück sowie die Wiener Localposse, welche um diese Zeit in der Kaiserstadt im Leopoldstädter Theater mit Ignaz Schuster, Korntheuer und der Therese Krones Triumphe feierte, drohten die Prager Bühne allmälig ausschließlich in Beschlag zu nehmen. Die Regel im Repertoire bildeten triste Possen von der Sorte „Evakathel und Prinz Schnudi" — ein Machwerk, das in Prag überdies zu einem offenen Theaterscandal führte. Der Schauspieler Gerstel hatte darauf bestanden, daß Wilhelmi in diesem seinem Benefiz Stück eine kleine Rolle übernehme. Wilhelmi that es, refusirte aber am Tage der Aufführung

wegen eines ernsten Krankheitsfalls in seiner Familie. Am Abende drohte nun Gerstel, mit keinem Andern als Wilhelmi zu spielen; der Anfang der Vorstellung verzögerte sich eine halbe Stunde, das Publicum gerieth in drohende Bewegung. Die Folge war, daß der Directrice Mad. Liebich schon wegen der Aufführung eines so erbärmlichen Productes mit einer Geldstrafe gedroht wurde. Stücke, wie „das erwachte Gewissen", das nach Ansicht der Theater-Aufsichtscommission „in jeder Hinsicht gräßlich" war, wie die „Teufelshöhle im Blutwalde", das dem guten Geschmack geradezu ins Gesicht schlug, wie „Rinaldo Rinaldini" oder wie „Wlasta und Scharka", das als „eine wahre Verunzierung, als eine Sammlung von rohen Spässen" bezeichnet wurde, „welche wahrscheinlich vom Publicum lärmend applaudirt werden möchten", wurden gar nicht mehr zugelassen; was nicht verhinderte, daß man eine neue wahrhaft mörderische Komödie, „Die Schreckensnacht auf dem Schlosse Paluzzi" mit dem größten Aufwand an Decorationspracht gab. Den vielen, dies Treiben scharf verurtheilenden Stimmen gegenüber gab eine wohlwollende Kritik zu bedenken: daß die Direction, wenn die Cassen „bei den sanfteren Tönen dramatischer Sänger wie Lessing, Goethe und Schiller leer bleiben, naturgemäß zu dem Grausen und Schrecken ihre Zuflucht nehmen und sie durch Aechzen, Todesröcheln und Schmerzenstöne aller Art wieder zu füllen suchen müsse". Und „die Schreckensnacht" kehrte noch oft wieder! Auch der „graue Mann", ein „mixtum compositum von edlen und schlechten Rittern, mit einigen Liebeshändeln, bösen Burgvögten und kleinen Kindern" fand Eingang in Prag. Selbst Mitglieder, deren Wirkungskreis in der reineren Sphäre des Dramas lag, griffen zu Benefiz-Stücken ähnlichen Kalibers. So wählte Mad. Brunetti den „travestirten Aeneas", worin Feistmantel mit seinem Couplet „Es ist Alles eins, ob wir Geld haben oder kein's" seine Triumphe feierte. Die Commission suchte nun beim Landespräsidium um die Befugniß an, solche Stücke zurückweisen zu dürfen, ohne sie erst zur Censur vorzulegen und damit hohen Orts zu behelligen. Die Unzufriedenheit des Publicums nahm derart überhand, daß sogar beliebte Mitglieder nicht mehr

vor Insulten sicher waren. Ein eigener Erlaß der Commission schärfte den Schauspielern besseres Memoriren ein, untersagte aber auch das Zischen im Theater. Da man schon die Schröder und Brede durch Zischen weggetrieben habe, möge man jetzt nicht auch noch die „größte Sängerin Deutschlands", Mad. Grünbaum, wegtreiben.

In der Oper hatten Verhältnisse Platz gegriffen, die jenen des Schauspiels in keiner Hinsicht vorzuziehen waren. Alles wollte befehlen, Niemand gehorchen. Nach C. M. v. Weber's Abgange war kein eigentlicher „Operndirector" mit großem Machtbereiche eingetreten; man hatte nur einen Capellmeister, und zwar statt des von Weber vorgeschlagenen Methfessel in Rudolstadt den Capellmeister Triebensee aus Brünn engagirt, einen gründlich gebildeten Musiker, der namentlich als Lehrer des seiner Leitung unterstellten Personals mit Erfolg wirkte und auch auf dem Gebiete der Opern-Composition mit Ehren debutirte, ohne sich allerdings durch selbständige Begabung allgemeinere Beachtung zu erwerben. Neben Triebensee sollte der Tenor Grünbaum als „Inspicient" oder Regisseur der Oper fungiren. Dies führte sofort zu einem Conflict mit Bayer, der sich dadurch in seinem Regimente beeinträchtigt fühlte und auch die Leitung der Oper in seine Hände bekommen wollte. Der Conflict wurde zu Gunsten Grünbaums beigelegt, doch waren damit auf die Dauer keineswegs klarere Verhältnisse geschaffen. Die Perle des Personals war Mad. Grünbaum geblieben, der ihr Gatte und Stöger als Tenore assistirten. In Mad. Czejka besaß die Oper eine musicalische Stütze und eine recht tüchtige Altistin. Als Therese Grünbaum Ende 1817 dem Rufe nach Wien folgte, fürchtete man die Auflösung der Prager Oper; aber eine gediegene Primadonna, Mad. Becker geb. Ambrosch, trat an ihre Stelle und erwarb sich nicht nur im dramatischen, sondern auch im Coloraturfache den Ruf einer ganzen Künstlerin. Als „Königin der Nacht" entzückte sie derart, daß man sie der unvergessenen Meisterin Campi gleichstellte. In allen Concerten von künstlerischer Bedeutung finden wir Mad. Becker als Trägerin der Glanznummern des

Programms; den jugendlichen Gesangstalenten Prags war sie Vorbild, zum Theil auch Lehrerin. An der Seite der Becker wirkte Mad. Strauß, deren Sophie in „Sargines" und Marie in „Blaubart" besonders gerühmt wurden. Jugendliche und Soubretten-Partien sangen Dlle. Amberg und Mad. Allram, als Bassisten waren Kainz, Zeltner und Lanius (man „rühmte" diesem Sänger eine „recht angenehme Höhe, gepreßte Mittellage, schwache Tiefe, ein mächtiges Embonpoint und große Schwerfälligkeit" nach) zur Verfügung, und vom Schauspiel halfen „der in allen Fächern herumvagirende Rollberg", dessen eigentliches Fach Chevaliers und Bonvivants waren, und andere mit etwas Stimme begabte Mitglieder willig in der Oper aus.

Bei einer energischen, selbständigen und zielbewußten Opernleitung wären vielleicht auch mit diesen Gesangskräften Thaten zu vollbringen gewesen; da aber solche Vorbedingungen fehlten, fristete die Oper unter Mad. Liebich ein bescheidenes Dasein. Einige Neuigkeiten wie „Tancred" kehrten unzählige Male wieder, so daß man im Publicum dringende Bitten an die Direction richtete, innezuhalten mit dem grausamen Spiel. Außerdem finden wir Aufführungen von Isouard's „Aschenbrödel", Grétry's „Blaubart" (mit Lanius in der Titelrolle), „Elisabeth von England" von Rossini (mit den Damen Becker und Strauß als Elisabeth und Mathilde, den Herren Kainz und Stöger als Norfolk und Leicester), Paër's „Sargines" registrirt; das noch frische Andenken C. M. v. Weber's ehrte man durch Aufführung der „Sylvana", die mit entschiedenem Erfolg in Scene ging. Mozart's Opern bildeten auch in dieser Periode noch den gesunden Kern des Repertoires, doch mochten Vergleiche mit der glänzenden Vergangenheit nicht eben freudig stimmen. So äußert sich ein Prager Berichterstatter der Bäuerle'schen „Theater-Ztg." — wohl mit starker Uebertreibung — über eine „Don Juan"-Vorstellung:

„Wenn man davon abstrahiren will, daß unser Don Juan seit etwa zwanzig Jahren und unsere Elvira mindestens fünfzig Jahre über die Zeit der Liebe und des Verliebtseins hinaus sind, wenn man es übersieht, daß unser Masetto statt gewandt, verliebt und eifersüchtig — linkisch, kalt und etwas massiv, und unsere heutige Zerline statt naiv und herzlich ein

wenig geschraubt und geziert ist, wenn man es nicht bemerkt, daß dem liebeglühenden, edelmüthigen Ottavio Feuer und Gefühl und jede Empfindung fehlt und der Gouverneur, während er spindeldürr zu Pferde sitzt, in höchst ansehnlicher Corpulenz vor uns hintritt, so kann man mit der musicalischen Ausführung der Oper ziemlich zufrieden sein."

Im Mai 1818 kam Conradin Kreutzer, damals fürstl. Fürstenberg'scher Capellmeister, nach Prag, um der ersten Aufführung seiner Oper „Orestes" (am 12. Mai) beizuwohnen und sich bei dieser Gelegenheit auch als Virtuose auf einem damals neuen Instrumente, dem „Panmelodion", zu produciren. Man rühmte diesem von Riffel in Kopenhagen erfundenen Tästinstrumente nach, daß es in sich den Flöten-, Clarinette-, Waldhorn-, Harmonica- und Orgelton vereinige, reine und schmelzende Töne und namentlich das Anschwellen der Accorde reizend hervorbringe. Kreutzer's Concert und Oper fielen gut aus, die Prager brachten dem späteren Componisten des „Nachtlager in Granada" ihre ganzen Sympathien entgegen. Am 5. September 1818 producirte sich im ständischen Theater Angelica Catalani und wurde mit allen Ehren empfangen, die einer Künstlerin ihres Ranges gebührten. Man fand die höchsten Erwartungen übertroffen; mit dem Vortrage von Paër's „la placida campagna" sowie mit ihren Variationen über die Arie „Das klingt so herrlich" aus der „Zauberflöte" und „God save Francis our king", in denen sich ihre ganze Virtuosität glänzend documentirte, riß sie alle Hörer zur Bewunderung hin. Bei ihrer „Akademie" am 17. Sept. vertheilte man ein Huldigungsgedicht im Hause, das mit folgenden begeisterten Versen schloß:

„Dank, Italia, Dir, die uns die Holde geboren,
Und an sangreicher Brust freundlich als Mutter erzog!
Dank, Angelica, Dir, Du kamst aus blühender Ferne
Und auch der Böhmen Stadt hast Du mit Wonne beseelt!"

Solche Kunstproductionen hoben sich recht effectvoll von dem trüben Einerlei des normalen Repertoires ab, in welchem auch Wiener Possen mit Gesang als „Opern" figuriren mußten. „Man gab die Oper „Das Rosenmädchen" — heißt es in einem Schreiben aus Prag über die Operneereignisse zu Ende 1818 — „das Haus war mäßig gefüllt. Ueberhaupt erscheinen die Conver-

sationsopern schlecht besucht zu sein und werden deshalb meistens große ernste Opern im italienischen Style gegeben. Es werden wohl auch die Teufelsmühle, Pumpernickel, Evakathel und Schnudi, Faust's Mantel u. s. w. einige Male bei vollem Hause gegeben, nachher von Zeit zu Zeit eingeworfen und als Aushilfsopern benützt, allein selbst der Ausführung dieser Opern stehen mehre Schwierigkeiten im Wege: erstens werden dergleichen Sujets selten von der Behörde zur Aufführung zugelassen; zweitens versteht weder das Opern- noch Schauspielpersonal zu localisiren, und endlich ist die innere Beschaffenheit der Bühne keineswegs geeignet, eine Zauberoper mit einigem Flugwerk aufzuführen. . . ."

Das Publicum empfand dies Unvermögen im Kleinen wie im Großen lebhaft, und der Ruf nach einer durchgreifenden Reform wurde allgemein. Rüge auf Rüge regnete es auch von Seite der Theater-Aufsichts-Behörde auf Madame Liebich herab, als sich die Theatermisère nicht bessern wollte, ja man erwog bereits ernstlich, ob man nicht der Directrice das Decret entziehen und das Theater sperren sollte. Ein Recht dazu war vorhanden, denn die Verpflichtung, sich einen Mitdirector oder Oberregisseur an die Seite zu stellen, hatte Madame noch immer nicht erfüllt. Schon machten die besten Kräfte Miene, das sinkende Wrack zu verlassen. Bayer, der Anfangs 1818 in Wien gastirte,*) war nur mit Mühe zu fesseln; doch hielt er es für nothwendig, in einem eigenen Promemoria an die Theateraufsichtscommission den desolaten Zustand des Prager Theaters darzulegen, und alle

*) Bayer war am Burgtheater in sechs Gastrollen, als Theseus in „Phädra", Odoardo Galotti, Hauptmann Klinker im „Epigramm", Sivers im „Vetter aus Lissabon" und zweimal als Wallenstein aufgetreten und hatte denselben Beifall gefunden wie in Prag. „Daß Herr B. in so divergirenden Charakteren mit Erfolg spielt" — sagte eines der besten kritischen Blätter Wiens — „spricht für sein Talent und seine Darstellungsgabe. Der Heros des Alterthums wie jener des Mittelalters, der zärtliche wie der unbeugsam strenge Vater fand in ihm den würdigen Repräsentanten. Was Herr B. geworden, dankt er nicht der Routine, sondern dem Selbststudium und großen Mustern, die er künstlerisch in seine Darstellung aufzunehmen versteht."

Schuld, die man etwa auf ihn, den Regisseur des Schauspiels, geschoben, von seinen Schultern abzuwälzen. Bayer war ein vernünftiger Mann und erfaßte die Situation sehr klar, wenn er auch mit unvermeidlicher Selbstliebe seine eigene, etwas saloppe Regie zu stark außer Betracht ließ. Nicht mit Unrecht machte er zur Entschuldigung der Gebrechen geltend, daß der herrschende Mißstand den Pragern bei weitem weniger grell vorkommen würde, wenn sie nicht eine Liebich'sche Aera durchlebt hätten. In der That, der Kunststandpunkt, den man einer durch Genie und Glück gegründeten Liebich'schen Kunstanstalt gegenüber eingenommen, ließ sich nicht ewig beibehalten. Die Kriegszeiten waren vorüber, vertriebene Souveräne kehrten in ihre Staaten zurück, die Pforten der Hoftheater öffneten sich wieder, es begann eine allgemeine Concurrenz, und mit den Gagen, die von reich subventionirten Hofbühnen geboten wurden, konnte unter dem Drucke des finanziellen Elends eine österreichische Provinzbühne selbst vom Range der Prager nicht immer concurriren. Kein Wunder, wenn sich die nach der Schröder und Brede noch vorhandenen Kunstkräfte ersten Ranges großentheils verloren und kaum sechs Künstler und Künstlerinen von Bedeutung in Prag zurückblieben. Unbesetzt oder unzulänglich besetzt waren Mitte 1818 das Fach der hochkomisch-chargirten Väter (nach Liebich), das für Naive (nach der Brandt), für erste Tenorpartien (nach Grünbaum's Abgange 1818) u. s. w. Mittelmäßigkeiten waren zahlreich vorhanden. Brauchbare Kräfte mußten in alle Fächer gestellt werden, da die anderen nicht genügten, so daß der alte Stamm beinahe täglich auf der Scene stand. Maschinen und Decorationen waren unter aller Kritik, bei allen Nationen und unter allen Himmelsstrichen sah man dieselben Zimmer und Säle. Manches Stück fiel nur darum durch, weil — wie oben bereits angedeutet — die Maschinerien kläglich mißlangen und peinliche Heiterkeit erregten. Ueber dem bunten Treiben der Effect- und Spectakelstücke, in denen man allen möglichen Theaterflitter in's Treffen führte, ohne jedoch, wie man es wenigstens heutzutage thut, durch Decorationskunstwerke zu blenden, vernachlässigte man die Costüme für das edle

Schauspiel; man wagte sich zwar an „Faust" und „Tell" heran, aber oft genug verletzte das abgerissene Costüme der Nebenrollen und Statisten die Würde der Scene und gab dem Ganzen den Anstrich von possenhafter Armseligkeit. Die Comparserie war bei dem völligen Mangel an Hausstatisten total desorganisirt. Die Direction aber erklärte jeder Mahnung gegenüber, allen Aufwand scheuen und sich auf's Aeußerste einschränken zu müssen. Dabei wuchsen täglich die Anforderungen. Schauspieler und Publicum sahen sich gegenseitig auf eine Stufe herabgesetzt, die weder der künstlerischen Bestimmung des ersteren noch den Ansprüchen des letzteren angemessen war. Es war, wie Bayer bemerkte, nur mehr die Rede davon, daß die Sache ginge und nicht wie sie ginge. Die Directionscasse speculirte einzig und allein mit dem Wiener Localstück; man fröhnte der Gemeinheit des Publicums und gerieth völlig aus den glänzenden Bahnen, die ehedem die Kunst in Prag gewandelt. Bayer erklärte sich außer Stande, als Regisseur unter solchen Umständen Besserung zu schaffen. Da mochte er nicht ganz Unrecht haben, aber ein wenig verletzte Eitelkeit war vielleicht bei diesem „Unvermögen" doch im Spiel. Bayer wollte Mitdirector werden, und wurde es nicht — aus welchem Grunde immer, vielleicht in Folge pecuniären Unvermögens. Das war natürlich nicht so leicht zu verwinden.

Madame Liebich hatte sich nämlich ihrer Pflicht, einen männlichen Beistand im Directionswesen zu beschaffen, ernstlich erinnert. Mehr als ein Jahr ihrer Directionsführung war vorüber, und noch immer war man aus dem Provisorium nicht heraus. Da brachte Madame den Director Carl Karl des königl. bairischen Hoftheaters am Isarthore als Mitdirector in Vorschlag. Carl Karl, aus der österreichischen Familie von Bernbrunn stammend, hatte sich als Komiker einen hohen Ruf erworben, den selbst seine schwachen Leistungen als Held nicht zu erschüttern vermochten. Seine Glanzrolle, den Paraplui-Macher Staberl, hatte er zwar mit Schuster in Wien gemein, doch wich seine Auffassung von der schlichten natürlichen Weise Schuster's stark ab. Karl machte ihn zum Hanswurst und brachte ihn in ein Dienstverhältniß zu einem

reichen Sohne Albions, als lebendige Ironie von dessen Spleen. Karl speculirte stets auf den Beifall des Publicums, dem er sehr geschickt zu schmeicheln wußte, und wie gut er mit dieser Speculation fuhr, beweist der Umstand, daß das von ihm geleitete kgl. Hoftheater am Isarthor bald das eigentliche Hoftheater in München überflügelte. Die Prager hatten Gelegenheit gehabt, Karl als „Staberl" zu bewundern, er hatte in Prag das Terrain sondirt, vor den höchsten Cavalieren seine Ansichten über Kunst und speciell über die Hebung der Prager Bühne entwickelt und Beifall gefunden. Die Stände waren deshalb vollkommen einverstanden, als ihnen Mad. Liebich das Gesuch Karl's zur Berücksichtigung anempfahl, und gingen auf fast sämmtliche Punkte des von ihm eingesandten Contractsentwurfs ein, obwohl er große Dinge forderte. Er wollte Mitunternehmer, aber alleiniger Director sein, wodurch der Einfluß von Madame auf ein Minimum reducirt werden sollte. Die Abonnements suspendus sollten von 24 auf 52 erhöht werden u. s. w. Die Unterhandlungen waren bereits dem Abschluß nahe, und auf den 1. October 1818 das Eintreffen Karl's bestimmt, als statt seiner ein wehmüthiger Brief aus München eintraf. Karl hatte im Eifer darauf vergessen, daß ihn ein lebenslänglicher Contract an München band, sein Gesuch um Lösung desselben wurde abgeschlagen, das Prager Project war zu Wasser geworden. „Seien Sie mir nicht böse, liebe Liebich," schrieb er, „ich verdiene es bei Gott nicht um Sie! Ich umarme Sie und den guten Stöger millionenmal! . . . ."

Madame stand nun wieder allein, und der alte Schlendrian nahm aufs Neue seinen Lauf. In einer „Präsidial-Erinnerung" an die Aufsichtscommission vom 5. Oct. 1818 erfährt der damalige Stand der Prager Bühne folgende ehrenvolle Schilderung: „Die Prager Schaubühne ist dermal in dem Maße in Verfall gerathen, daß sich nach einer vom Landespräsidium mitgetheilten Eingabe der Stadthauptmannschaft nicht nur das gegründete Mißfallen des Publicums über die schlechte Wahl und Darstellung der Schauspieler laut ausspricht, sondern daß sie auch zu Besorgnissen in Polizeihinsicht Anlaß gibt. Da die Theaterunternehmerin Liebich

den Bedingungen und Forderungen, unter denen ihr die Entreprise überlassen wurde, in keiner Weise entspricht und bei dem desorganisirten Zustande des Theaterwesens der von den Ständen beabsichtigte, mit bedeutenden Opfern verbundene Zweck der Emporbringung der Bühne vereitelt wird, so kann wohl ferner diesem Unfuge nicht stattgegeben werden. Die Theateraufsichtscommission wird aufgefordert, vorzuschlagen, welche Einleitungen in Absicht auf das ständische Theater zu treffen wären, um dasselbe vor dem gänzlichen Verfalle zu retten . . ."

Theaterscandale waren an der Tagesordnung. Bei einer Vorstellung des militärischen Schauspiels „Der Marschall von Sachsen" im Sept. 1818 riß gleich im ersten Acte der Schauspieler Ziegler als „Chevalier von St. Cyr" durch unmögliche Gesten und Posituren zum Murren und Zischen hin, bis ihn der Inspicient Allram als unwohl entschuldigte. Der Theaterarzt constatirte freilich, daß Ziegler wegen hochgradiger Trunkenheit nicht gerade stehen könne. Während des 2. und 3. Actes gerieth Ziegler hinter den Coulissen mit dem Collegen Gerstel in einen zu Thätlichkeiten ausartenden Streit, so daß Gerstel bei seinem zornigen Temperament die Kolik bekam und nicht mehr auf der Bühne erscheinen konnte. Ziegler aber wurde von einem so heftigen Zittern befallen, daß er fortwährend unterstützt werden und den größten Theil seines Partes weglassen mußte. Es war ein Glück, daß das Publicum durch die Militärscenen und die dabei auftretenden lebenden Pferde entschädigt wurde, sonst hätte der Scandal große Dimensionen angenommen. Das Cassetti'sche Stück „Die zwei zänkischen Brüder" wurde so elend gespielt, daß während des 3. Actes unter allgemeinem Poltern, Zischen und Lachen kein Wort der Darsteller mehr gehört wurde und die Gardine fallen mußte. Man klagte ebenso über die Wahl der Stücke als über die neuengagirten Schauspieler, welche fast durchgehends Fiasco machten und selbst beliebte Stücke ruinirten. Auch hielt man sich vielfach über den Einfluß auf, den Madame Liebich ihrem Günstling Stöger einräumte, obwohl derselbe damals — so wurde wenigstens behauptet — zu Allem mehr als zum Theatergeschäfte taugte.

Man fand, daß selbst die Ueberwachung durch die Aufsichtscommission für Madame zu wenig bedeute und schlug vor, ihr zur Directionsführung eine strenge Commission beizugeben. Zudem hatten sich die financiellen Calamitäten der Directrice ungeheuer gehäuft, eine Katastrophe schien im Anzuge. Das Frauenregiment hatte seine Probe kläglich bestanden, und der contractlich vorgeschriebene Mitdirector ließ nach dem mißglückten Karl'schen Projecte neuerdings auf sich warten. Karl hatte den durch seine Oper „Athalia" bekannten späteren Intendanten des Münchener Hoftheaters Freih. v. Poißl vorgeschlagen, der aber keine Miene machte zu kommen, und dem von einigen Cavalieren der Aufsichtscommission protegirten Directionscandidaten Kämmerer Cajetan Freih. v. Hruschowsky fehlte nichts als zwei nicht ganz unwesentliche Eigenschaften zum Director: Befähigung und Vermögen; er hatte sich erbötig gemacht, Frau Liebich mit 4000 fl. Jahresgehalt, 1500 fl. jährlicher „Abtretungs-Renumeration" und einem Jahresbenefice zu entschädigen, gedachte jährlich 83 abonnements suspendus zu geben und beanspruchte Ueberlassung der Direction auf 12 Jahre sowie das unbedingte Recht zu jeder Entrée-Erhöhung, Bedingungen, welche die Stände rundweg als unannehmbar bezeichneten.

Endlich schien der richtige Mitdirector gefunden. Er mußte nicht aus der Ferne herbeigeholt werden; die Prager nannten ihn längst den ihren — der neue Candidat war Ferdinand Polawsky. Im Jäner 1819 reichte er sein Gesuch ein und trat gleichzeitig als von Mad. Liebich bestellter „provisorischer Mitdirector" an die Spitze der Direction. Polawsky forderte Uebernahme der Bühne als Mitunternehmer und alleiniger Director unter den von Karl entworfenen Bedingungen; von dem ursprünglichen Projecte, die gesammte Theater-Unternehmung von Johanna Liebich auf Polawsky zu übertragen, kam man ab, da sich keine Einigung über die Bedingungen erzielen ließ, worauf ein „Gesellschafts-Vertrag" zwischen Beiden zu Stande kam. Demgemäß mußte sich Mad. Liebich mit einem halben Antheil an der Unternehmung, d. h. dem reinen „Geschäfte" zufriedengeben, während

Polawsky gegen eine bestimmte Ablösungssumme den anderen Antheil der Unternehmung erhielt, die artistische Leitung sowie die eigentliche Direction aber unbeschränkt in seinen Händen halten sollte. Sein officieller Titel wurde „Mitunternehmer und Director". Von der noch immer nur provisorisch sistirten Aufführung italienischer Opern*) wurde Polawsky gänzlich losgezählt, von der Verpflichtung, auf der Kleinseite spielen zu lassen, jedoch auch nur provisorisch wie seine Vorgänger. Es wurde ihm gestattet, jährlich 63 Abonnements suspendus zu

*) Bei dieser Gelegenheit möchte ich auf Grund nachträglich von mir vorgefundener Actenstücke des Prager Landesausschuß-Archivs einige wesentliche Ergänzungen zur Geschichte der letzten Jahre der italienischen Oper in Prag nachtragen. Domenico Guardasoni selbst, ein Director, dem die italienische Oper über Alles ging (siehe II. Theil S. 343—352), war es, wie wir aus diesen Documenten klar ersehen, von dem der erste Antrag auf Einstellung der italienischen Opernvorstellungen ausging. Bereits unterm 20. Juni 1799 suchte er bei den Ständen darum an, von der contractlichen Verpflichtung, italienische Opern zu geben, enthoben zu werden, wofür er gute deutsche Singspiele geben wolle. Zur Motivirung seines Gesuchs führte Guardasoni an, „daß einestheils, wie es der seltene Besuch der wälschen Opern beweise, sowohl der Adel als das Publicum an dieser Gattung von Schauspielen keinen Gefallen mehr zu finden scheine und andererseits, wenn auf dieser Contractsverbindlichkeit bestanden werden sollte, bei einem Kostenaufwande von 16.524 fl. für dieses Genre sein gänzliches Verderben unvermeidlich wäre". Die Theateraufsichtscommission beantragte Gewährung dieses Gesuchs, der Landesausschuß aber rieth den Ständen, für das zweite Pachtjahr aus Rücksicht auf die finanziellen Verluste Guardasoni's demselben allerdings die italienische Oper zu erlassen, im dritten Jahre ihn dagegen wieder zu einer achtmonatlichen Opern Stagione zu verpflichten. Graf Clam-Gallas gab ein Separat-Votum ab; ihm schien die Auflassung der wälschen Oper in jedem Fall geboten, da das Publicum trotz der vortrefflichsten Leistungen seinen Ueberdruß an der italienischen Oper durch den schwächsten Theaterbesuch darthue, auch das Logenabonnement kläglich ausgefallen sei und den Ständen denn doch daran liegen müsse, den Director zahlungsfähig zu erhalten. Trotz alledem wurde Guardasoni die Verlängerung seines Contracts um ein Jahr (bis Ostern 1801) nur unter der Bedingung zugestanden, daß er von seinem Gesuch um Auflassung der ital. Oper absehe. Als man 1800 den neuen Pachtconcurs für die Jahre 1801—4 ausschrieb, wurde die Beibehaltung der ital. Oper für

geben, eine Galerie für gesperrte Sitze zu errichten (die „erste“ Galerie), das sogenannte „zweite“ mit dem ersten Parterre zu vereinigen und endlich die Conditorei aus der Nähe des Parterre in den über dem Portale befindlichen runden Saal zu übertragen, wo sie sich noch heute befindet. Dagegen übernahm Polawsky die Verpflichtung, alle 14 Tage eine Novität zu geben und der Theateraufsichtscommission täglich einen versiegelten Tagesrapport zu übersenden. Entrée-Veränderungen dürften nur im Einvernehmen mit der Theater-Aufsichts-Commission vorgenommen werden.

8 Monate des Jahres abermals zur stricten Verpflichtung gemacht; es fanden sich drei Bewerber: Wahr, Mihule und Guardasoni. Der Erstere blieb wegen „stadtkundigen Unvermögens“ unberücksichtigt; Mihule forderte Garantie des Logenabonnements für die ital. Oper und Unabhängigkeit von der Theateraufsichtscommission und wurde abgewiesen, Guardasoni erhielt abermals die Unternehmung und zwar mit der ausdrücklichen Anerkennung, „daß er Alles geleistet, was man erwarten konnte und sogar bei der ital. Oper Schaden gehabt habe“; er verpflichtete sich wieder, dieses kostspielige Unternehmen beizubehalten, auch zahlte er nun 300 fl. jährlich als Pauschquantum für die aufzulassenden Theaterpensionsfonds-Vorstellungen und mußte stets 4 Logen für Fremde frei halten, d. h. nicht abonniren lassen. Der nächste Contract wurde mit Guardasoni für die Jahre 1803—1813 unter den früheren Bedingungen abgeschlossen. Schon am 2. Jänner 1805 aber reichte Guardasoni ein Gesuch ein, daß man ihn auf zwei Jahre von der Verpflichtung, italienische Opern zu geben, entbebe. In den Wintermonaten — so führte er aus — gebe es oft kaum 30 bis 40 Abonnenten. Für den abgegangenen berühmten Tenor Sibboni finde er keinen Ersatz, ebenso wahrscheinlich für die mit dem Abgang drohende Caravoglia-Sandrini. Die Kriegsereignisse hätten Italien ärmer an Opern-Virtuosen gemacht, auch wüthe dort das gelbe Fieber, so daß die Grenze theilweise gesperrt sei. Die disponiblen Virtuosen aber erheben gerade deshalb unerfüllbare Forderungen; so verlange der Tenor Concordia, der einzig mögliche Ersatz für Sibboni, 900 Ducaten in Gold mit Ausschluß von Banco-Zetteln und Scheidemünze nebst einer Benefice-Vorstellung. In Anbetracht dessen bitte er, zwei Jahre hindurch statt der von dem Publicum ohnehin verschmähten italienischen möglichst vollkommene deutsche Opernaufführungen veranstalten zu dürfen — nach zwei Jahren würde er bei günstiger Gelegenheit jene wieder aufzunehmen versuchen. Der entschiedenste Gegner solcher Zugeständnisse, welche die Theateraufsichtscommission befürwortete, war der Landesausschuß-Beisitzer Graf

Längere Verhandlungen schwebten wegen der Clausel, daß den Ständen eine 1jährige Kündigung zustehe, falls sich die Direction nicht bewähre. Polawsky protestirte gegen diese Bestimmung, welche viele Künstler von einem Prager Engagement abschrecken müßte, und der humane Präsident der Aufsichtscommission Fürst Isidor Lobkowitz, der in seinem Bestreben, die allzu herben Urtheile und Maßnahmen der Commission, namentlich auch gegen Mad. Liebich, zu mildern, mit seinen Mitcommissären wiederholt in Conflict gerathen war, unterstützte ihn darin. Es kam soweit, daß Fürst Lobkowitz um die Enthebung von seinem Posten an-

---

Sternberg: Eine deutsche Oper, erklärte er, würde sicherlich schlechter sein; deutsche Sänger, speciell Tenore seien äußerst selten und nicht auf zwei Jahre zu bekommen. Daß das Genre der deutschen Singspiele der italienischen Oper sehr untergeordnet sei, scheine ja selbst die Vorliebe deutscher Componisten für die letztere zu beweisen. Die ital. Oper steuere noch am meisten dem Verfalle der Musik in Prag; die Masse des Publicums habe Zerstreuung genug an den deutschen und böhmischen Schau- und Singspielen und den Bällen, dagegen sei es billig, auf die kleine Schaar der echten Musikfreunde Rücksicht zu nehmen. Wenn der Geschmack des Publicums durch zwei Jahre noch tiefer herabgestimmt würde, so würde die Wiedereinführung der ital. Oper noch schwieriger sein. Die Logen seien bis auf zwei vom Herbst bis April vergeben, die Gagen der Sänger also gedeckt. — In diesem Sinne stellte auch der Landesausschuß seinen Antrag an die Stände: Der Fall Concordia sei ein vereinzelter, das gelbe Fieber eher von Nutzen als von Schaden, zur Ehre des Prager Publicums dürfe man nicht glauben, daß sein Sinn für höhere Musik geschwunden sei, und wenn man schon die deutsche Operette vorziehe, müsse gerade durch die italienische Oper dahin gewirkt werden, daß jene nicht den musicalischen Genius der „böhmischen Nation" niederdrücken. „Der Landesausschuß kann daher" — so lautete der Landesausschuß-Antrag — „das von der Theateraufsichts-Commission secundum majora unterstützte Gesuch des Unternehmers Guardasoni, dessen Gewährung den Ruf des musicalischen Genius der böhm. Nation und das Ansehen der Hauptstadt herabsetzen, das stånd. Nat.-Theater herabwürdigen und somit höhere Rücksichten dem Eigennutz des Privatmanns aufopfern hieße, nicht unterstützen." — Der böhm. Landtag beschloß demgemäß am 2. April 1805, das Gesuch Guardasonis abzulehnen mit der Weisung, jedes künftige Gesuch Guardasoni's den versammelten Ständen vorzulegen. Erst im Liebich'schen Contracte wurde von der italienischen Oper vorläufig abgesehen.

suchte, der ihm durch die Gehässigkeiten vieler Commissionsmitglieder ohnehin sehr beschwerlich gemacht worden war. Die Enthebung ward nicht bewilligt, aber bald darauf starb der Fürst, und Graf Lažansky trat provisorisch an seine Stelle. Endlich wurde auch der Contract mit Polawsky (von Ostern 1819 bis Ostern 1823) perfect; man einigte sich dahin, daß die einjährige Kündigung nur dann eintreten sollte, wenn die Direction die festgesetzte Zahl der suspendus überschreiten würde. Am 5. Juli 1819 wurde der neue Vertrag mit Mad. Liebich als Unternehmerin, Polawsky als Mitunternehmer und Director, für dessen Einhaltung sich Beide in solidum verpflichteten, unterzeichnet, die erste Periode der „Mitunternehmungen" begann.

Wer erwartet hatte, daß der noble und etwas bequeme Polawsky den stark verfahrenen Thespiskarren mit Einem Male in's rechte Geleise bringen werde, hatte sich übrigens geirrt. Der neue „Mitunternehmer und Director" war viel zu vornehm, um sich in alle Details des Directionsgeschäftes zu vertiefen und mit Energie seine Autorität geltend zu machen. Vorderhand nahm der alte Schlendrian nach wie vor seinen Lauf. Selbst das Repertoire, die Auswahl gediegener Stücke, wurde durch Polawsky, der doch selbst als erste Schauspielkraft glänzte, nicht in günstigerer Weise als ehedem geregelt. Die Monate des Polawsky'schen Provisoriums vom Jäner bis Juli 1819 hatten den Zustand der Prager Bühne geradezu verschlimmert. Im Februar beherrschte „des Nordens Hercules", ein gewisser Hr. Franke, das Terrain, seine „Künstlerschaft" bestand darin, daß „er eine Pfauenfeder auf der Nase balanciren, dann auf Stirn und Achsel spaziren ließ, mit einer 16 Fuß langen und 12 Zoll breiten Stange, wie mit einem Gewehr exercirte, einen 22 Fuß langen, 19 Zoll im Durchmesser habenden Balken, den nur vier Männer, tragen konnten allein hob, auf die untere Kinnlade setzte und auf den Zähnen balancirte". Prag staunte und strömte ins Theater. Der Director der Akademie der bildenden Künste, Prof. Bergler, zeichnete den Riesen als Modell eines selten schönen, muskulösen Mannes. Die Vielseitigkeit des „nordischen Hercules" war

übrigens so groß, daß man ihn auch als Bauchredner, „Tafelkünstler" und Mechaniker bewundern konnte. Die Kritik beklagte diese Geschmacksverirrungen des Publicums und der Theaterdirection, ließ aber der letzteren als Entschuldigung gelten, daß bei der Pflege des ernsten Dramas die Cassen regelmäßig leer blieben. Solange das Provisorium dauerte, kam die Bühnenleitung überhaupt selten zu einem festen Entschlusse — man ließ Lücken im Personale, da man sich nicht durch Engagements binden und keine finanziellen Opfer bringen konnte. Als erfolgreiche Debuts konnte man jene des Schauspielers Vogel, der auch als dramatischer Schriftsteller wirkte und in seinem eigenen Schauspiel „Reue und Ersatz" auftrat,*) des jungen, begabten Schauspielers Blumenfeld und des Tenors Röckel bezeichnen; letzterer sang den Licinius in der „Vestalin", Rittmeister Kleefeld in den „beiden Füchsen", Arsiz in „Tancred" und wurde, trotzdem sein Organ mehr Baryton als Tenorcharakter hatte, für das mangelhaft besetzte Tenorfach engagirt; auch seine Gattin, die erste Liebhaberin Mad. Röckel, wurde, nachdem sie als Margarethe in den „Hagestolzen" und Maria Stuart debutirt, in den Verband der Prager Bühne aufgenommen. Das Repertoire brachte in der ersten Hälfte des Jahres 1819, also in der Zeit des Polawsky'schen Provisoriums, außer werthlosen Possen und Lustspielen Aufführungen von „Fiesco", „Faust", „Ahnfrau", „Otto v. Wittelsbach", „Hans Barcellona", „Athenais" von Kratter, Stücke, die der alte Künstlerstamm trug; gelegentlich eines Gastspiels der nach kurzem Prager Engagement nach Leipzig entführten Julie Schwarz sah man deren Hedwig, Bertha, Toni, Desdemona u. s. w.; Löwe brachte zu seinem Benefice am 22. April Schillers „Demetrius" in der Bearbeitung von Maltiz und einer eigenen Bühneneinrichtung, — er selbst spielte den Demetrius, Mad. Liebich die Marfa, Bayer den Car Boris, Mad. Sontag die Axinia, Mad. Brunetti die Marina und Gerstl den Anani.

*) Vogel ließ in den Journalen die Nachricht dementiren, daß er die Oberregie in Prag übernehmen werde.

In Körner's „Rosamunde Cliffort" gaben Mad. Sontag die Titelrolle, Mad. Liebich die Eleonore; als „Hamlet" feierte Bayer neue und große Triumphe, in Klingemann's „Columbus" bewunderte man ebenfalls Bayer in der Titelrolle, Mad. Röckel stand ihm als Malaida zur Seite. Von dem Prager Schriftsteller Schießler*) führte man das Drama „Gabriele von Vergy" auf, ohne damit irgend Jemand einen Dienst zu erweisen. — Die Posse hatte in dem neuengagirten Sänger und Schauspieler Schikaneder vom Leopoldstädter Theater eine willkommene neue Kraft gewonnen, die übrigens auch dem Lustspiel und der Oper zu Gute kam. Schikaneder spielte den Pächter Grauschimmel im „Rehbock", den Langsalm im „Wirrwarr" von Kotzebue, einem Autor, den gerade in jenen Tagen die Kugel Sand's ereilte und dem Alltags-Bedürfnisse der deutschen Bühne entriß; aber auch vor dem Leporello in „Don Juan" schreckte Schikaneder nicht zurück und gefiel gerade als Baßbuffo besser als in Liebich'schen Lustspielrollen. In der Posse fand er neben Feistmantel seinen Platz und spielte u. A. in der Bäuerle'schen Possen-Novität „Die falsche Primadonna" den Bürgermeister Staar mit vollem Heiterkeitserfolg.

Der Oper war im Polawsky'schen Provisorium ein sehr bescheidenes Terrain eingeräumt. Man hörte als Neuigkeit nur die einactige Operette „Die Gefangene" und Reprisen von Don Juan, Vestalin, Tancred, Sylvana, Opferfest, Entführung aus dem Serail (Zeltner-Osmin, Rollberg-Pedrillo, Mad. Becker-Constanze, Stöger-Belmonte, Dem. Amberg-Blondchen), Zauberflöte (mit einer Anfängerin Dem. Nowak als Pamina) u. s. w. Immer entschiedener machte sich als neuer Beherrscher des Opern-Repertoires Rossini geltend. Am 25. April kam sein „Othello" mit Röckel in der Titelrolle, Mad. Becker als Desdemona, Stöger als Rodrigo und

---

*) Sebastian Willibald Schießler war 1789 in Prag geboren und fungirte später daselbst als Feldkriegscommissär; als Novellist und Dramatiker auf literar. Gebiete thätig, hat er u. A. auch einen Almanach dramatischer Spiele „Neues Original-Theater" in Prag herausgegeben.

Hauser als Jago zur Aufführung. Die Theateraufsichtscommission hatte allerdings gegen die Oper als eine Verunstaltung des Trauerspiels „Othello" protestirt und die Oper nur zur Aufführung zugelassen in der Hoffnung, „daß die hierorts ganz unbekannte Musik des Capellmeisters Rossini dem Werke einigen Werth verleihen werde".

In den theaterfreundlichen Kreisen Prags fand man nicht Worte genug, um das „Provisorium" zu verurtheilen und die definitive Direction Polawsky herbeizusehnen.

„Man wünscht" — so schreibt ein Kritiker — „daß das Schicksal die Prager Bühne bald statt des nordischen Hercules mit dem Herkules in ästhetisch-moralischer Hinsicht erfreuen möge, der wie einst sein heidnisches Vorbild im Stande wäre, den durch mancherlei Ursachen überfüllten Augiasstall von Inconsequenzen, halben Maßregeln, Unordnungen und Erbärmlichkeiten bei unserer Bühne zu reinigen und hiedurch alle schädlichen Folgen für Kunst, Geschmack und Vergnügen mit gigantischer Kraft in das Meer der Vergessenheit zu stürzen. Zu den Hauptgebrechen der Bühne rechnet man die höchst schlechte Beleuchtung derselben, ihre durchaus fehlerhafte, elende Maschinerie, nicht eingeübte, mangelhafte Comparserie, die Armseligkeit und Unrichtigkeit des Costumes in untergeordneten Rollen und bei Statisten, den Mangel entsprechender Theaterpolizei, und ganz vorzüglich ein unzureichendes Personal. Wo bleibt die nothwendige Illusion, wenn z. B. der Schauspieler, während vom heitersten Tage die Rede ist, an die Coulisse treten muß, um bei den spärlich brennenden Unschlitt-Lampen einen Brief lesen zu können, wenn bei Verwandlungen die früheren Decorationen noch über den Häuptern der neuen Ankömmlinge schweben und bei der Möglichkeit des Stricke-Reißens diese zu zerschmettern drohen, wenn in den wichtigsten Scenen Dienstboten über die Bühne laufen, wandelnde Helme ohne Körper zwischen den Felsen sichtbar werden oder kühne Sterbliche trockenen Fußes durch die wogenden Meereswellen ziehen, wenn die Comparsen sich wie eine herrenlose Schafheerde unordentlich durcheinanderdrängen, vornehme Prinzen in miserablen, unrichtigen Gewändern einherstolziren, Waldflügel in fürstlichen Sälen paradiren oder gar, wenn Don Juan und Leporello vor der furchtbaren Erscheinung des steinernen Gastes erbeben, vier Bediente mit größter Ruhe die Lichter wegschaffen, damit bei der nächsten Verwandlung ungeübte Furien Platz gewinnen, um mit dem zur Hölle reisen Verbrecher ein wenig Haschemännchen zu spielen?! . . . Hinsichtlich des ohnehin nicht vollzähligen Personals stehen uns noch Verringerungen bevor. Mad. Strauß, eine vom Publicum gern gesehene Sängerin, Hr. Seewald, im Besitz von ersten Väterrollen, in denen er seit fünf

Jahren den Beifall aller Kunstfreunde zu erwerben wußte, und Hr. Herrmann, für zweite Väter und gutmüthige Alte ein nicht unbrauchbarer Schauspieler, sind bereits abgereist, und nächstens wollen uns auch die Herren Rollberg, Zeltner und Ziegler verlassen. In Rollberg verlieren wir einen fleißigen, in Oper und Schauspiel vielseitig verwendbaren Schauspieler (wurde wieder engagirt), in Zeltner einen talentvollen, angenehmen Baßsänger und Ziegler würde, wenn er besser memorirte und durch Fleiß und Aufmerksamkeit seine körperliche Haltung und seine Talente zu unterstützen und vervollkommnen geneigt wäre, ein brauchbarer jugendlicher Liebhaber für unsere Bühne sein. Wie nun wird die Direction diese Lücken auszufüllen im Stande sein?

Als im Juli an die Stelle des Provisoriums das Definitivum trat, hoffte man auf eine gründliche Reform. Polawsky wurde vom Grafen Nostitz dem gesammten Personal als Mitunternehmer und Director vorgestellt und zugleich eine neue „Gesetz-Ordnung" *) publicirt, die von der Theateraufsichtscommission sanctionirt war und Regelmäßigkeit in das Chaos bringen sollte. In der That ließ sich zunächst Alles besser an. Der alte Stamm, Polawsky, Bayer, Löwe, Wilhelmi, Allram, Gerstl, die Damen Liebich, Brunetti, Sontag, Junghanns, Allram, trug nach wie vor das Schauspiel und ein neuer, tüchtiger Oberregisseur, der Polawsky mit der nöthigen Thatkraft zur Seite stand, war in Franz von Holbein gefunden worden. Holbein — wir werden uns bald eingehend mit ihm zu beschäftigen haben — kam von Hannover; sein Ruf als dramatischer Dichter war durch mehre glückliche Bühnenwerke bereits allenthalben begründet, als Schauspieler und Regisseur führte er sich am 26. Juni 1819 mit dem Grafen von Saverne in „Fridolin" glücklich ein. Man begrüßte in ihm einen „wahrhaft denkenden Schauspieler" und fand, die in Prag seltene „Präcision in der scenischen Anordnung sei unbedenklich dem Dichter als Verdienst anzurechnen, der außer dem geistigen Werthe auch das Mechanische des Werkes mit richtiger Umsicht, Ordnung und Wahrheit zu leiten schien". Holbein wurde gerufen und dankte mit gewählten Worten. Bedeutender in schauspielerischer Hinsicht als Holbein

*) Wir theilen sie im „Anhang" zu diesem Bande auszugsweise mit.

fand man dessen Gattin, Madame Renner-Holbein, deren Engagement einen unschätzbaren Gewinn für die Prager Bühne bedeutete. Am 28. Juni traten Beide, Holbein als Car, Mad. Renner als Chatinka im „Mädchen von Marienburg" auf — ein Wagestück für Ersteren, da der Car eine Glanzrolle Bayer's war, und doch gelang es.

Mad. Renner documentirte sich sofort als eine der ersten Künstlerinen Deutschlands, welche den mangelnden Reiz der Jugendblüthe durch die vollendete Darstellung vergessen machte. Das gastirende Paar wurde stürmisch gerufen und Holbein hielt abermals eine Ansprache, die den Verdiensten der heimischen Kräfte das liebenswürdigste Lob zollte. Die Margarethe in den „Hagestolzen", ihre berühmteste Rolle, spielte Mad. Renner bereits als engagirtes Mitglied, und in dem Paradestückchen „Die Proberolle" gab die dem Prager Ensemble gewonnene Künstlerin die überzeugendsten Beweise ihres Charakterisirungstalents. An diesem Abend ließ das Holbein'sche Ehepaar sein jüngeres Töchterlein declamiren, und man begrüßte in dem Kinde ein vielversprechendes frisches Talent.

Die Regie Holbein brachte erhöhte Thätigkeit, regeres Leben in das Prager Theater. Vor Allem weckten die Abende, an denen Hr. und Frau v. Holbein gemeinsam auftraten, das allgemeine Interesse. Man sah die Beiden im Juli in Kleist's „Käthchen von Heilbronn" als Käthchen und Wetter v. Strahl, in der von Holbein hergestellten Bearbeitung der „Bezähmten Widerspenstigen", einem Machwerke von zweifelhaftem Werk, als Francisca und Oberst Kraft, nebeneinander wirken; in den „Indianern in England" traten Holbein als Kaberdar, Mad. Renner-Holbein als Liddy und Marie v. Holbein jun., ihre geniale Tochter, als Gurli auf. Holbein trat übrigens als Darsteller weit hinter den Regisseur zurück. Von seinen Bühnenwerken führte er im Sommer 1819 u. A. „Ida, die Büßende", eine Bearbeitung nach Stolberg's Ballade, auf, die keine sonderliche Bereicherung des Repertoires bedeutete. Ferner brachte er (am 18. Juli) Körner's „Zriny" mit Bayer in der Titelrolle, Wilhelmi als Sultan Soliman, Polawsky als Ritter Vilaky, den Damen Liebich und Sontag in

den Frauenrollen, Grillparzer's „Sappho" (im September) mit Mad. Sontag in der Titelrolle, Löwe als Phaon, Gerstl als Rhamnes, Mad. Brunetti als Eucharis. Die Melitta spielte — Henriette Sontag, die deutsche Nachtigall, damals noch ein kleines Singvögelchen, das die Grillparzer'schen Verse recht artig zwitscherte, aber sonst sich mit der Rolle nicht eben freundschaftlich abfand. Das Lustspiel „Künstlers Erdenwallen" von Jul. v. Voß, in welchem Holbein mit Vorliebe den Magister Lämmermeyer spielte, fiel durch, und man schrieb diesen Durchfall nicht in letzter Linie dem Magister selbst zu. Die Oper brachte in diesen Monaten der Holbein'schen Oberregie u. A. zum ersten Male C. M. v. Weber's einactige Oper „Abu Hassan" mit Mad. Becker als Fatime, Röckel als Abu Hassan und Schikaneder als Omar; Hr. und Frau Geyer von Breslau gastirten in „Johann von Paris" und „Aschenbrödel", Dlle. Wohlbrück von Leipzig führte sich als Amenaide im „Tancred", Emmeline in der „Schweizerfamilie" und Myrrha im „unterbrochenen Opferfest" nicht ungünstig ein, ebenso Dlle. Schlager, eine hoffnungsvolle junge Sängerin, die neben Dlle. Nowak in jugendlichen Gesangspartien wirken sollte.

Herr des Sommer-Repertoires von 1819 war übrigens Ignaz Schuster. Wien und Prag hatten im Juli und August ihre Komiker getauscht. Während Feistmantel im Leopoldstädter Theater gastirte, war Schuster in Prag eingezogen, und Beide hatten sich Anfangs ihr Terrain erst zu erkämpfen. Feistmantel fand in Wien einen grimmigen Gegner in Bäuerle, der ihn zum Komiker der niedrigsten Sorte, zur echten „Provinz-Größe" stempelte. In Prag dagegen hatten einige Freunde Feistmantel's in überströmendem Localpatriotismus den heiteren Gast aus Wien ausgezischt, was Bäuerle zu einer energischen Strafpredigt gegen die Prager veranlaßte, die sich keine solche Schmach aufladen und vielmehr in dem zur Congreßzeit von ganz Europa bewunderten Schuster die Komik ohne Grimasse schätzen sollten. Allmälig gefiel Feistmantel in Wien ebenso wie Schuster in Prag. Letzterer spielte die falsche Primadonna, den Staberl, den Capellmeister Noten-

fresser in der „Generalprobe auf dem Theater", den Mehlspeismacher Zweckerl, den Springerl, Hirschkopf in „Hanns in Wien", Tancredi u. s. w. und heimste schon an den ersten zwölf Gastspielabenden 3000 fl. ein. Erst im September kam Feistmantel wieder und wurde von seinen Pragern trotz Schuster herzlich empfangen.

Die Theateraufsichtscommission hatte die absolute Herrschaft des Wiener Komikers und der Wiener Localposse, neben welcher das ernste Drama bescheiden vegetirte, sehr übel vermerkt und dem Wiener Gaste mancherlei Schwierigkeiten in den Weg gelegt. Die meisten seiner Parade-Stücke wurden bloß mit der Bemerkung „nur für dies Gastspiel" zur Aufführung zugelassen, andere einfach verboten. Director Polawsky aber erhielt um diese Zeit folgende Note: „Die Direction scheint geneigt zu sein, das Repertoire des Kasperletheaters nach und nach ganz für das Prager Theater zu benützen und so auf Kosten des guten Geschmacks ihre Casse so gut als möglich zu füllen. Da dies den Verbindlichkeiten, welche erst kürzlich contractmäßig eingegangen worden sind, geradezu entgegenläuft, so wird die Direction aufmerksam gemacht, daß so viel und solche Possen wie bisher nicht mehr aufgeführt werden dürfen". — Ein andermal klagte man darüber, daß das Theater ein Schauplatz für Gaukler und Taschenspieler geworden sei. Novitäten wie Grillparzer's „Sappho" wurden nur mit der bedauernden Bemerkung bewilligt, daß „diese herrliche Dichtung wohl kaum auf eine würdige Weise aufgeführt werden dürfte". Auch die Vernachlässigung der internen Bühnenpolizei trug Polawsky manche Rüge ein. So hielt man sich stark darüber auf, daß einmal nach dem Actschluße ein Gassenbube auf die Bühne kam, um dieselbe zu säubern, daß aber alle folgenden Acte hindurch die beiden Besen des Buben unbelästigt auf der Scene liegen blieben. Vor der angesagten ersten Aufführung der „diebischen Elster" erkrankte ein Sänger, die Vorstellung mußte unterbleiben; Director Polawsky, dessen „unthätiger Kraft und Eigensinn" dieser Vorfall zugeschrieben wurde, wurde zu einer Geldstrafe von 100 fl. verurtheilt. Derartige Ereignisse brachten Polawsky natürlich um

seine vornehme Ruhe, er fühlte sich krank und angegriffen, und auch der glückliche Erfolg, den Anfang März 1820 der „Barbier von Sevilla" bei seinem ersten Erscheinen in Prag davontrug, änderte nicht viel an dieser Stimmung. Am 19. März 1820 erklärte er den Ständen seinen Rücktritt von der Mitunternehmung und Direction, und die Stände, denen er „auf keine Art zum Director geeignet" erschien, begrüßten seine Resignation mit Freuden. Das Regiment trat Franz von Holbein an.

II.

Franz von Holbein als Mitunternehmer und als selbstständiger Bühnenleiter in Prag.

(1820—1824.)

Holbein und sein Schauspiel.

(Holbein's Lebensgang; seine Stellung in Prag. — Conflicte mit dem Personal. — Revolutionäre Strömungen an der Prager Bühne. - Holbein als unumschränkter Unternehmer und Director. — Johanna Liebich tritt gänzlich vom Theater zurück. — Ungünstige Zeitverhältnisse. — Holbein's Personal. — Ad. v. Schaden über die Prager Bühne. — Marie Renner-Holbein, die Familien Pistor und Schikaneder. — Carl Seydelmann's Lehrjahre in Prag. — Abschied Löwe's und Wilhelmi's. — Verluste und Acquisitionen. — Feistmantel und die Wiener Localposse. — Das Repertoire. — Töpfer als Gast. — Holtei und Frau als Gäste in Prag. — Holbein's Einfluß auf die Dilettantentheater Prags. — Das Niclastheater. — Das Haustheater im gräflich Clam-Gallas'schen Palais.)

Franz v. Holbein, der neue Mitunternehmer und Director des Prager Theaters, hatte seine Eignung zum Bühnenleiter bereits in glänzender Weise dargethan; sein Name war bekannt in Deutschland, und seine Berufung schien den Anbruch einer neuen Liebich'schen Aera für die Prager Kunstwelt zu versprechen, denn nicht allein als Schauspieler, sondern auch als Regisseur, Dichter und Dramaturg, als Vertreter eines höheren Kunstprincips genoß Holbein Ansehen im ganzen Bereiche der deutschen Bühnenwelt. Eine abenteuerliche Laufbahn, die ihn im höchsten Grade interessant machte, lag hinter dem neuen Director. Holbein entstammte der Familie Hans Holbein's; der letzte directe Abkömmling des berühmten Malers, Oberstlieutenant Philipp Holbein von Holbeinsberg, war an seinen Wunden gestorben und hatte nur eine Tochter, Therese v. Holbein, hinterlassen, die wie ihr großer Ahnherr der Malerei lebte und unverheirathet blieb. Das Adelsprädicat überging nun an die Familie Franz Holbein's.

Dieser selbst war 1779 zu Zistersdorf bei Wien geboren und erhielt im Cistercienserkloster Lilienfeld seine erste Erziehung, die ein auf merkwürdige Art in's Kloster gelangter Ausländer, Director Alt, zu leiten hatte. Alt, ein Polyhistor, auf allen Instrumenten und in allen Wissenschaften erfahren, hatte die Zöglinge und Sängerknaben in ein Orchester vereinigt und brachte ihnen neben einer vielseitigen wissenschaftlichen auch eine tüchtige musikalische Bildung bei, so daß der Zudrang der Jugend zur klösterlichen Erziehungsanstalt immer größer wurde. Zu den begeistertsten Schülern Alt's zählte der junge Holbein; gerade diesem imponirte die Vielseitigkeit des Lehrers am meisten, und sein ganzes Streben ging dahin, wie dieser geschickt auf allen Gebieten zu werden, mochte auch die Gründlichkeit im Einzelnen darunter leiden. Unter den Mönchen hatte Holbein überdies ein Ideal gefunden: es war ein junger Noviz, Frater Ladislaus, den eine vornehme Türkin aus der Sclaverei errettet haben sollte, ein edler, gelehrter und hochbegabter junger Mann, dessen Beispiel Franz v. Holbein beinahe ermuntert hätte, den Cistercienserhabit zu nehmen — Frater Ladislaus ist später Erzbischof von Erlau geworden und hat sich als Ladislaus Pyrker unvergänglichen Dichterruhm erworben. Mit Feuereifer hatte sich Franz v. Holbein allen Künsten zugewandt, die im Kloster zu lernen waren: er wurde geschickt auf allen Instrumenten wie Director Alt, konnte vom Blatt weg singen, ließ sich auf dem vom Abt arrangirten Haustheater als Maschinist verwenden und versuchte sich in der Malerei. Als er einst seiner Mutter eines seiner Bilder, die Copie eines Hans Holbein, überreichte, rief die geistreiche Frau: „Mein lieber Franz! Ich danke Dir, ich habe aber nie einen schlechteren Holbein gesehen; wie kannst Du nur Deine Zeit so vergeuden? Du weißt von Allem Etwas und im Ganzen Nichts!" Dieser mütterliche Ausspruch scheint berechtigt gewesen zu sein; denn in der That brachte Holbein wenig wissenschaftlichen Fond und Ernst an die Wiener Universität mit und wurde dem geregelten Studium bald ganz untreu, um mit Herrn v. Zucconi, Meister auf der spanischen Guittarre, nach Italien zu ziehen und auf diesem Instrument dort

zu concertiren. Er bildete die Guittarre nach eigener Erfindung weiter aus und hatte schon damals seine künstlerischen Erfolge; doch nahm er nach seiner Rückkunft eine „solide" Stellung bei der k. k. Lotto-Administration an. Lange behagte ihm diese spießbürgerliche Stellung allerdings nicht; er ging durch und zog als italienischer Sänger und Guittarrespieler unter dem Namen „Fontano" in die Welt. In Rußland feierte er Triumphe, mußte aber das Land verlassen, als man daran ging, Fremde ohne genügende Legitimation auszuweisen. Auf der Reise nach Deutschland traf „Fontano" in Fraustadt die Döbbelin'sche Schauspielgesellschaft, ließ sich anwerben, brachte es jedoch in erster Linie wegen seines unverbesserlichen österreichischen Dialects zu keinem rechten Erfolge. Am meisten reussirte er in der Abschiedsvorstellung Döbbelin's zu Fraustadt als — Souffleur und versuchte in Posen unter demselben Principal nochmals sein Glück, ohne durchzudringen. Döbbelin mahnte väterlich zur Ausdauer: „Wenn Sie es nur über sich gewinnen könnten, sich ein Jahr lang auslachen zu lassen" — meinte der erfahrene Principal — „so wollte ich einen Schauspieler aus Ihnen machen, der sich gewaschen hätte!" Mittlerweile hatte sich aber das verkannte Genie auf einem anderen Gebiete als dem des Schauspiels auch in Deutschland Bahn gebrochen. Holbein gab in Posen ein Concert auf der Guittarre, und mußte noch zwei weitere folgen lassen, — so stark war der Erfolg des ersten gewesen. Er concertirte nun in Frankfurt und in Berlin, wo er die Bekanntschaft Anselm Weber's, Fleck's, Iffland's, E. T. A. Hoffmann's machte, mit welch' Letzterem er in den innigsten Verkehr trat, nahm sogar ein Engagement bei der Berliner Hof-Bühne an, löste es aber wieder, als man ihm einen seinen Ansprüchen wenig angemessenen Wirkungskreis anwies, und zog abermals als Sänger und Guittarre-Virtuose in die Welt, durch Concerte, als Maler und Sprachlehrer seinen Unterhalt suchend. Als vagabundirender Sänger und Musiker in phantastischem Costume mit italienischem Namen umherziehend, gelangte er auch nach Glogau in Preußisch-Schlesien, wo damals die bekannte Gräfin Lichtenau (ehedem Kämmerin Rietz) nach dem Tode

des Königs Friedrich Wilhelm II. von Preußen in einer Art Verbannung wohnte. Der schöne, begabte junge Sänger fesselte die Aufmerksamkeit der galanten Frau, die, obwohl bereits gealtert und corpulent geworden, noch immer die Spuren einstiger Schönheit zeigte; ihr Reichthum aber, ihr glänzendes Haus machte Holbein-Fontano nicht unempfindlich gegen die Liebenswürdigkeit der interessanten Dame. Die Gräfin und Holbein schloßen einen Ehebund, dem jeder Vernünftige ein trauriges Ende prophezeite, obwohl sich Anfangs Alles gut anließ. Als neuvermälte Frau erhielt die Gräfin vom preußischen Hofe die Erlaubniß, ihren Wohnsitz nach Breslau zu verlegen, wo sie fünf Jahre lang mit dem jungen Gatten lebte.

Eine tragische Affaire, die damals viel von sich reden machte, warf ein ziemlich trübes Licht auf das Glück der jungen Ehe. Die Gräfin Lichtenau — nun Frau von Holbein*) — hatte eine artige, junge Gesellschafterin, welcher der „Herr des Hauses" besondere Beachtung gewidmet haben soll, so daß sie ihr von Eifersucht geplagter Geliebter, ein armer ungarischer Edelmann Namens Jószi Troyer, im Hause der Gräfin erstach. Der Mörder wurde in Breslau enthauptet, Holbein aber wurde es unbehaglich im Hause. Zum Glück hatte er sich nicht damit begnügt, der Mann seiner reichen Frau zu sein, sondern ernst und nachdrücklich gearbeitet. Er vervollkommnete sich in Breslau in der Malerei, erlernte die Theorie der Musik, construirte ein neues musicalisches Instrument, auf welchem er die Saitenschwingung der Aeolsharfe mit einer Claviatur hervorbringen wollte, dichtete und componirte eine Oper, deren Text mehr als die Musik gefiel, verfaßte Lust- und Trauerspiele, kurz, er entfaltete eine fieberhafte Thätigkeit, wie sie vielseitiger und bunter nicht gedacht werden konnte. Das Eine erreichte er damit, seine Selbstständigkeit, die Befreiung von den Fesseln eines Verhältnisses, das er leichtfertig genug ein-

*) Die Angabe, Holbein danke seinen Adel nur der Gräfin, ist längst wie so viele Fabeln über Holbein's Abenteuer widerlegt und als haltlos erwiesen worden.

gegangen war und das nun schwer und beschämend auf ihm lastete. Durch Concertreisen mit seinem neuerfundenen Instrumente hatte er sich in München, durch seine für Gyrowetz geschriebenen Operntexte, vor Allem durch den Text zu „Myrina", in Wien vortheilhaft bekannt gemacht, erhielt einen Ruf als Theaterdichter an das Theater a. d. Wien und brach nun definitiv mit seiner Gattin. Gräfin Lichtenau ertrug den Schlag mit Würde. Umsonst hatte sie Holbein beschworen, von Wien zurückzukehren; als alles Bitten nichts half, brachte sie ihre Beschwerden gegen den leichtsinnigen Gatten vor die Oeffentlichkeit und klagte ihn bei Gericht, worauf die formelle Scheidung erfolgte. Ihre Memoiren sprechen sehr gegen Holbein; sie sah sich durch Baueneitelkeit und Männertreulosigkeit getäuscht und fügte sich mit Anstand in das Unvermeidliche. Holbein selbst hat sein Verhältniß zur Lichtenau mit größter Discretion behandelt; in seiner Selbstbiographie erwähnt er ihrer mit keinem Worte, und ängstlich bemüht war er stets, diesen Flecken aus seiner Lebensgeschichte gänzlich zu tilgen.

In Wien setzte Holbein seine Thätigkeit als Bühnenschriftsteller emsig fort, den ersten nachhaltigen Erfolg aber verschaffte ihm sein schon in Breslau nach Schiller's „Gang nach dem Eisenhammer" gedichtetes Schauspiel „Fridolin". Nach einem von der Wiener Aristokratie veranstalteten mittelalterlichen Schauspiele, bei dem er als Minnesänger mitwirkte, redeten ihm Freunde und Verehrer zu, doch endlich sich ausschließlich der Bühne zu widmen, nur Zacharias Werner warnte ihn vor der Verführung. Aber Holbein erlag, nahm Urlaub, debutirte als Tempelherr in „Nathan" zu Regensburg und gefiel so, daß er nun ernstlich die Schauspieler-Carrière einschlug. In Wien trat er — nicht mehr als „Fontano", sondern als „Herr Holbein" — sowohl im Theater a. d. Wien als an der Burg auf und erhielt auch als „Maschinerierath", d. h. ungefähr technischer Regisseur, eine Position an den Hoftheatern. Die Kriegsereignisse des Jahres 1809 bewogen ihn jedoch, der Kaiserstadt den Rücken zu kehren und abermals auf die Wanderung zu gehen, begleitet von seiner neuen Lebensgefährtin, der genialen Schauspielerin Marie Renner, geborenen Borchard

(zu Mainz 1782 geb.), welche in der deutschen Bühnenwelt als das Muster rührendster Naivetät, herzerschütternder, ungekünstelter Innigkeit und unerschöpflich sprudelnder Munterkeit geschätzt wurde. Marie Renner hat auf die schauspielerische Entwickelung ihres Gatten großen Einfluß genommen; als Bühnenpraktiker und Bühnenleiter, als Regisseur und Dramaturg aber ist er weit bedeutender geworden denn als ausübender Künstler. Seinen Ruhm als Theaterdirector begründete Holbein in Bamberg, wo ihm T. A. Hoffmann als Musikdirector und Theatermaler zugleich zur Seite stand. Unter seinen Fittichen hatte er dort den genialen Charakterspieler Leo, die große Renner, den jungen Carl Lebrün und kurze Zeit auch C. M. von Weber vereinigt. In demselben Jahre, da Herr v. Kleist sich den Tod gab, brachte Holbein in Bamberg das „Käthchen von Heilbronn" zur ersten Aufführung, und Mad. Renner bezauberte als erstes Käthchen alle Herzen. Auch Aufführungen von Werken des durch Schlegel modern gemachten Calderon, wie „der standhafte Prinz", „die Andacht zum Kreuz" u. s. w. wurden in Bamberg von Holbein gewagt. Und noch ein großes Verdienst um die deutsche Kunst erwarben sich hier Holbein und seine Gattin: Caroline Lindner wurde von der letzteren flügge gemacht und von Holbein emporgebracht. Als Margarethe in den „Hagestolzen", als „Käthchen" u. s. w. wurde später die Lindner die berufene Erbin ihrer großen Meisterin Renner, mit der sie den Ausdruck der reinen, heiteren Natur und rührenden Unschuld gemein hatte. Das Kriegsjahr 1812 machte diese Aera der künstlerischen Bedeutung Bambergs zu nichte. Holbein kam als „königl. großbritannischer und kurfürstl. hannoverscher Oberregisseur" unter Dir. Pichler nach Hannover, und dort traf ihn 1819 der Ruf als Regisseur nach Prag. Seine Bühnenstücke waren sämmtlich durch echte „Theatermache" ausgezeichnet, wenn ihnen auch ein werthvoller Kern abging. Das in Bamberg entstandene Ritter-Lustspiel „Das Turnier zu Kronstein", dessen Heldin Elsbeth eine von den Meisterleistungen der Mad. Renner war, machte die Runde über alle deutschen Bühnen. „Der Doppelgänger", „die Bagatellen", „der Verräther" und „der Vorsatz" u. A. hielten sich

lange auf dem Repertoire. Einer brillanten Rolle im „Doppelgänger" soll Fichtner seinen ersten Ruhm verdankt haben.

In Prag hatte sich, wie wir gesehen, Holbein schon als Debutant sehr vortheilhaft bemerkbar gemacht und als gewesener Wiener „Maschinerierath" viel zur Reconstruction der arg verwahrlosten Prager Theatermaschinerien beigetragen. Als er die Direction und Mitunternehmung antrat, bezeichnete man den Wechsel allgemein als ein „glückliches Ereigniß", hatte doch Polawsky selbst nur unter der Bedingung auf seinen Directionsposten refusirt, daß Holbein sein Nachfolger würde! Von einem Manne mit solcher Erfahrung, Bühnenkenntniß und solchem Geschick ließ sich eine neue goldene Aera der Prager Bühne erwarten, und vielleicht lag es nur in den Umständen, daß sie nicht anbrach. Holbein stand, als er nach Prag kam, nicht mehr in der Blüthe seiner Jahre, aber er war noch immer ein wahrhaft schöner Mann. Sein Kopf mahnte an die Antike der Hellenen, sein ausdrucksvolles Auge hatte etwas Schwärmerisches. Im Umgange war er liebenswürdig; immer offenbarte sich an ihm sorgsame Erziehung, feine Geistesbildung, ausgezeichnete Erfahrung und großes Talent. Dabei war er anspruchslos und keineswegs berauscht durch die vielen Erfolge, die ihm namentlich seine dichterische Thätigkeit bereits eingetragen hatte. „Meine Stücke," meinte er selbst, „machen auf keinen ausgezeichneten, viel weniger auf einen classischen Werth Anspruch, Bühneneffect dagegen bleibt ihre Tendenz." Selten hat sich ein Dichter selbst so streng und richtig beurtheilt. Die Zeitgenossen nannten Holbein — wenigstens in seiner Prager Periode „ein Modell aller Theaterdirectoren"; er wußte mit dem capriciösen Völklein der dramatischen Künstler geschickt umzuspringen. In geschmackvoller Arrangirung des Scenarischen that es ihm nicht leicht Einer nach; er verstand wie selten Jemand die Kunst, Vieles mit Wenigem darzustellen. Ordnung und Pünktlichkeit waren die Basis seines Gebäudes; er war von unerschütterlicher Consequenz, anderseits aber auch gerecht und ehrenfest; auf sein Wort konnte man Häuser bauen. Die Schwierigkeiten, mit denen Holbein in Prag zu kämpfen hatte, waren riesengroß. Er kam in eine völlig

derontirte Gesellschaft hinein, Disciplin und Corpsgeist waren daraus entwichen, die Unzulänglichkeit und der Eigendünkel herrschte; die gute alte Stammtruppe aber, auf die Holbein bei Inangriffnahme des Reorganisationswerkes gezählt hatte, stellte sich ihm von Anfang an grollend gegenüber. Sie konnten es nicht ertragen, daß eine fremde Kraft das sollte leisten können, was man ihnen entweder nicht zugetraut hatte oder was ihnen — wie Polawsky — nicht gelungen war.

In sein Verhältniß als „Mitunternehmer und Director", soweit es ihn auf ein Zusammenwirken mit Frau Liebich anwies, fand sich Holbein recht gut hinein. Die Witwe Liebich erschien ihm als „eine einsichtsvolle, rechtliche und überaus gutmüthige Frau", ihr „nachmaliger Gemal Stöger als sehr thätiger junger Mann, dem nur Erfahrung fehlte, um selbst ein tüchtiger Director zu sein". Mit den Künstlern dagegen hatte sich der neue Mitunternehmer erst auseinanderzusetzen. Den ersten Conflict mit Holbein hatte wieder der ehrgeizige Bayer. Als sich das ganze Personale zur Vorstellung bei dem neuen Director versammelte, erschien der erste Held nicht. Das bezügliche Einladungscircular hatte er dem Theaterdiener ungelesen zurückgegeben. Holbein trat aber energisch auf, und Bayer mußte sich zu einer Abbitte bequemen. Nun thaten sich die „ältesten Mitglieder" zu einem förmlichen Revolutionscomité zusammen, das es auf einen völligen Umsturz der Theatergesetze abgesehen hatte und republicanische oder wenigstens constitutionelle Einrichtungen nach dem Muster einiger deutscher Bühnen in Prag einführen wollte. An der Spitze standen Allram, Bayer und Polawsky, der Ex-Director, der sich nun auch dem von ihm selbst empfohlenen Holbein schroff gegenüberstellte. Im April 1820 richteten sie an die Stände eine ausführliche Petition um gründliche Abänderung der erst kurze Zeit vorher fixirten Theatergesetze. Sie forderten einen Ausschuß von drei Mitgliedern, welcher in strittigen Fällen zwischen Direction und Mitgliedern über Zutheilung und Abnahme von Rollen, über die Bestrafung von Mitgliedern u. s. w. zu entscheiden haben sollte. Sie forderten statt 14 Tagen drei Wochen Zeit zur Er-

lernung größerer Rollen, strenge Einhaltung der Fächer und Befreiung der Hauptdarsteller von dem Auftreten in „Statistenrollen“. Neue Gesetze sollten nur dann gelten, wenn zwei Drittel des Personals sie angenommen hätten. Der Director sollte ebenso wie die Mitglieder Strafen unterworfen sein, die der Dreimänner-Ausschuß zu verhängen hätte u. s. w. Gegen diese Zumuthung der Revolutionsmänner legte Holbein energischen Protest ein. Er verwahrte sich gegen die Anmaßung, den Director unter die Direction der ältesten Mitglieder stellen zu wollen; niemals werde er sich einer Vormundschaft unterwerfen, die eben so viele Parteien als Machthaber zählen würde. Wohin käme man, wenn der Schauspieler nur „passende“ Rollen zu spielen hätte! „Passende“ seien eben bei jedem von ihnen die besten. Seines Bleibens sei nur, erklärte Holbein, wenn er unumschränkt bleibe. Und die Stände trugen seinem Protest Rechnung, die Petition wurde abgelehnt. „Aus dem Vorschlage,“ schrieb Graf Christian Clam-Gallas unter den bezüglichen Bescheid, „leuchtet jener Schwindelgeist des Eigendünkels und der Insubordination hervor, den man leider jetzt so allgemein trifft. Bald werden die Schauspieler sich als die wichtigsten Staatsbürger betrachten und ihre Kunst nicht nur als angreifender, sondern auch als weit mehr Kenntniß erfordernd erklären, als die Staatsgeschäfte, wenn man diesem Irrwahn nicht Schranken setzt. Das Parlament, auf welches sie antragen, wäre ebenso thöricht, als es nur dazu dienen würde, lange Discussionen über unwichtige Gegenstände zu erzeugen und ganz unnöthig Papier zu vergeuden.“ ... Damit hatte der Graf in der That die immer mehr um sich greifende Künstlerarroganz treffend charakterisirt, welche in dem grassirenden Virtuosenthum stets neue Nahrung fand, jenem verderblichen Virtuosenthum, das Ed. Devrient nicht mit Unrecht als die Signatur der Schauspielgeschichte dieses Jahrhunderts hinstellt.

Holbein blieb unumschränkter Director, ja er wurde auch unumschränkter Unternehmer. Im März 1821 zeigte Mad. Liebich, deren finanzielle Verhältnisse immer zerrütteter wurden, der Theateraufsichtscommission an, daß sie mit dem Mitunternehmer und

Director v. Holbein ein Uebereinkommen getroffen habe, wornach „alle aus dem bestehenden Theatercontracte resultirenden Rechte u. Pflichten an letzteren zu übergehen hätten", und die Stände genehmigten mit Rücksicht auf die Mißstände einer gemeinsamen Unternehmung den Vertrag. Holbein hatte vollkommen freies Feld; nun begann er um so strammer die Zügel anzuziehen und den künstlerischen Geist in dem revolutionär erregten Prager Theatervölkchen wieder herzustellen.

Die Aera Holbein hätte in der That den verblichenen Glanz der Liebich'schen Epoche neu auffrischen, ja vielleicht gänzlich wieder herstellen können, wären die Zeiten nicht gar zu ungünstig gewesen. Hatte Liebich auch in argen Kriegsjahren gewirkt, so hatte doch gerade der Krieg der Hauptstadt Prag Leben und Bewegung, Zufluß von Fremden aus allen deutschen Gauen gebracht. Nun war das kriegerische Getümmel verflogen, die Prager Straßen hatten ihren normalen ruhigen Charakter wieder, geblieben war nur die finanzielle Misère, die ihre Schatten nach allen Richtungen, sehr stark aber auf das Kunstleben warf. Das Publicum war anspruchsvoller und — ärmer geworden, das Theater war permanent leer, es sei denn, Feistmantel producirte eine seiner Glanzrollen, auf der Bühne aber wollten die Leute Kunstkräfte ersten Ranges sehen. Unter diesen Umständen muß man staunen, daß Holbein zu leisten vermochte, was er leistete. Seine Bedeutung und sein Einfluß als dramatischer Dichter, seine Verbindungen mit allen Theaterdichtern Deutschlands setzten ihn in den Stand, die vorzüglichsten Erzeugnisse der dramatischen Literatur den Pragern rasch vorführen zu können, ja viele Stücke, wie Houwald's Drama „Das Bild", welches seinerzeit mit wahrhaft sensationellem Erfolge in die Oeffentlichkeit trat, kamen in Prag noch früher als im Wiener Hofburgtheater auf die Bretter; „das Bild" wurde mit Ludwig Löwe als „Maler Spinarosa" eines der bewährtesten Zugstücke. Die Beherrscher des damaligen Repertoires, Houwald, Ludwig Tieck, Töpfer u. s. w., räumten überhaupt Prag stets einen gewissen Vorrang vor vielen der ersten Bühnen Deutschlands ein. Konnte aber auch ihre Bühnenwerke irgendwo eine würdigere Aufführung erwarten als in Prag mit der Besetzung

Bayer, Wilhelmi, Brunetti? Mit großen Opfern hatte Holbein den alten Prager Künstlerstamm, Löwe, Polawsky, Allram, Sontag, Renner-Holbein, neuerdings an die Bühne gefesselt, hätte er sich ja ohne diese kaum als Director vor die streng-conservativen Prager wagen dürfen. Dazu hatte er einige Neu-Acquisitionen gemacht, die sich den alten würdig anreihten und sein Schauspiel-Ensemble zu einem sehr achtungswürdigen gestalteten. Lembert's „Taschenbuch auf das Jahr 1821"*) führt uns das Prager Theater im ersten Directionsjahre Holbein's in seinem vollkommenen Personalstande und seiner damaligen Organisation recht anschaulich und mit einer kurzen Charakteristik der Mitglieder in folgender Weise vor:

Ständisches Theater zu Prag.

Die ständ. Theateraufsichts-Commission bilden nachstehend genannte hohe Gönner und bekannte Beschützer der Künste und Wissenschaften:

Präsident: Se. Exc. Johann Graf v. Lažansky, k. k. wirkl. Geh. Rath und Kämmerer, k. k. Obristlandrichter und Landrechts-Präsident.

Beisitzer: Se. Exc. Joh. Graf Pachta, k. k. Geh. Rath und Kämmerer. — Franz Graf v. Sternberg, k. k. Kämmerer. — Jos. Graf Nostitz, k. k. Geh. Rath und Kämmerer. — Christian Graf Clam-Gallas, k. k. Kämmerer. — Jos. Freyherr von Bretfeld, erzbisch. Consist.-Canzler. — Jos. Schütz, Prager Magistrathsrath.

Die Unternehmung theilt die Witwe Liebich mit Hrn. v. Holbein, welchem die Theateraufsichts-Commission die unumschränkte Direction übertragen hat (1821 auch die alleinige Unternehmung).

Die Regie des Schauspiels führt der Senior der Gesellschaft Hr. Allram, die Regie d. Op. Capellm. Triebensee und Regisseur Schikaneder. — Die Inspection führen: 1. Inspicient und Bibl. Bode; 2. Inspic. Herr Bolze; Garderobe-Inspector Hr. Kainz; Theaterinsp. Hr. Doberauer. Der Oekonomie stehen vor: Der Theatercassier u. Oekon. Hr. Stiepanek. Controlleur Hr. Nowotni, unter welchem 4 Logenmeister, 2 Sitzaufschließer und 8 Billeteurs.

Darstellendes Personal: Damen: Mad. Allram, launige und naive Charaktere in Op. und Schausp.; eine Schauspielerin von vielseitiger Bil-

*) Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielfreunde auf das Jahr 1821 mit Beyträgen von Castelli, Grillparzer, Fr. Haug, v. Mosel, Graf v. Riesch, August West u. A. Herausgegeben von Lembert. Wien, bei Tendler und Manstein.

dung, in vielen Partien, besonders in Localstücken vortrefflich. — Mad. Becker, 1. Sängerin; vorzugsweise in Bravour-Partien, als Diana, Königin der Nacht, Constanze, Donna Anna. — Dem. Binder, naive Mädchen, Nebenr. — Mad. Brunetti, 1. Liebh. im Sch. und L., junge Frauen, Damen vom Stande; mit Recht ein Liebling des Publicums. — Dem. Brunetti, in Sch. u. Op. kleine Partien. — Dem. Gieb, Nebenr., in der Op. 3. Partien. — Dem. Holbein, ganz jugendl. und naive Liebh.; als Lesarilla, Gurli, Gabriele im Schausp. „Das Nachtlager von Granada" von Kind bekundet sie ein ausgezeichnetes Talent. — Dem. Junghanns, 2. Liebh., Chor u. kl. Op.-Partien, ist sehr fleißig und berechtigt zu Erwartungen. — Mad. Lanius, kom. Alte, eine Schauspielerin von Verdienst. — Mad. Liebich, edle Mutter, Anstandsr., eine ausgezeichnete, anerkannte Künstlerin. — Mad. Renner, 1. Liebh. u. junge Frauen im Lustsp.; besitzt nicht nur den Ruf einer der ersten deutschen Künstlerinen, sondern hat auch diesen Ruf auf ihren Kunstreisen durch ganz Deutschland auf allen Bühnen persönlich bewährt. — Dem. Schikaneder d. ält., Mutter i. Op., Localrollen. — Dem. Schikaneder d. j., Chor u. kl. Part. — Mad. Sontag, 1. Liebh. im Trauersp., junge Frauen im Sch. u. L. Als Johanna v. Montfaucon, Johanna d'Arc, Donna Diana, Sappho, Eulalia vorzüglich geachtet und in jeder Rolle gern gesehen. — Dem. Henriette Sontag, Liebhaberinen, 2. und 3. Partien in der Op. Berechtigt als Gustav in der Op. „Das Waisenhaus", Benjamin, Rothkäppchen, Amor im „Baum der Diana" zu schönen Erwartungen. — Dem. Schlager, 2. Part. i. Op. — Dem. Voss, 1. sanfte Liebh. im Sch. und Tr., ist talentvoll und beliebt, vorzüglich als Emilia Galotti, Hedwig, Melitta. — Dem. Zimmer, 1. sentim. Sängerin; Ninetta in der „Diebischen Elster", Emmeline, Pamina sind gelungene Leistungen der jungen Künstlerin; ihr Gesang ist vorzüglich, Declamation und Darstellung lassen Manches zu wünschen übrig (hat sich, späteren Nachrichten zu Folge, plötzlich von der Prager Bühne entfernt).

Herren: Allram, kom. Rollen in Op. und Sch., ein Veteran der Bühne, seit Jahren im Besitz der Gunst des Publicums. — Bayer, Helden und Char.-Rollen, ein Künstler von anerkanntem Rufe und Verdienst, mit Recht ein Liebling des Prager Publicums. — Blumenfeld, 1. und 2. Liebh., jugendliche Helden, ausgezeichnet, Fleiß und Talent beweisen seine schnellen Fortschritte in der Kunst. — Bode, ernste und ruhige Alte, 2. Fach. Ist, ohne ausgezeichnet zu sein, in seiner Sphäre immer schicklich, in ruhig kalten, reflectirenden Rollen oft sehr brav und hat das Verdienst, daß er versteht, was er spricht. — Bolze, Bediente und Vertraute; beweist, wie ehrenvoll man auch im kleinsten Wirkungskreise stehen kann. — Feistmantel, Komiker in O. und Sch., immer echt komisch, sehr oft vortrefflich, wie z. B. als Sandelholz, Aeneas, Poldl in dem Lustsp. „Die bürgerlichen Brüder", Lorenz in Op. „Das Hausgesinde" u. s. w. —

Haas, untergeordnete Alte; auch von ihm gilt, was von Bolze gesagt wurde. — Hauser, Baryton- und Baßp., ein junger, hoffnungsvoller Künstler, von Jugend, Gestalt und Stimme begünstigt. — Kainz, 1. Baßp., fleißig und in seinem Fache genügend. Spielte den Don Juan mit bedeutendem Beifall, eignet sich aber nur mehr für ältere Charaktere. — Kuffel, Anmelderollen, die er mit großer Genauigkeit ausführt, wodurch er oft nützlich für das Ganze wird. — Lanius, zärtl. Väter, gefällt als General Schlenzheim, Abbé de l'Eppe. — Löwe d. ält., 1. jug. Helden, 1. Liebh., ein vielseitiger, allgemein beliebter Künstler, ausgestattet mit angenehmer Bildung, herrlichem Organ, Fleiß und Genie, eine Zierde unserer Bühne. — Löwe jun., 2. Liebh., von Gestalt und angenehmem Organ begünstigt, hoffnungsvoller Anfänger. — Pohl, ebenfalls hoffnungsvoller Anfänger mit vortrefflicher Stimme, singt mehrere 1. Partien, Tamino, Almaviva vorzüglich. — Polawsky, 1. Liebh. im Lustsp., Bonvivants, Chevaliers, feine Intriguants, ein Schausp. von Bildung und Einsicht, der seine Charaktere immer sinnig aufzufassen und oft der unbedeutendsten Scene eine glänzende Seite abzugewinnen weiß. — Rollberg, gibt Vertraute, 1. und 2. Intriguants, auch Väter und 2. Tenor-Rollen mit Glück und Einsicht, gehört zu den brauchbarsten und vielseitigsten Mitgliedern und wird auch als solches gewürdigt. — Schikaneder, kom. Alte, Localrollen, Baßbuffos, ist sehr beliebt und gewinnt die Gunst des Publicums täglich mehr. — Stöger, 1. Tenorp., Licinius, Tamino u. A. mit Auszeichnung. — Wilhelmi, 1. Intriguants, launige, kom. Väter, spielt jede Rolle mit Einsicht und viele vortrefflich z. B. Koke, Jago, Garcias (Hans Barcellona), Pedrarias (Balbao), Philipp (Don Carlos), Paul Werner, Franz Moor, Soliman (Zriny), v. Lammer (4 Temperamente) u. s. w. Ihn ziert die Eigenschaft, keine Rolle zu vernachlässigen, sogar dann nicht, wenn sie unter seiner Würde zu sein scheint; unzählige Male opfert er sich für das Ganze. Welch ein Schatz liegt in einer solchen Eigenschaft für die Unternehmung und das Publikum!

Kinderrollen: Marie Junghanns, Ther. Lanius, Nanette Sontag.

Das hier angeführte Personal war in den Jahren der Holbein'schen Bühnenleitung nur geringen Wandlungen unterworfen und verbürgte künstlerische Thaten. Der durch seinen „Kater-" und „Bocksprung" seinerzeit berühmt und verhaßt gewordene Adolph von Schaden ließ bei seiner Anwesenheit in Prag (1821) die Prager Schauspiel- und Opernkräfte eine kritische Revue passiren, er entwarf sogar eine vollkommene alphabetische Conduiteliste sämmlicher Prager Bühnenmitglieder, die manchen treffenden, in der Folge bestätigten Ausspruch zu Tage förderte.

Herr v. Schaden erkennt höchstens den Hofbühnen zu Wien, Berlin, München und Dresden einen einigermaßen höheren Rang als dem Prager Theater zu. Unter den Damen des Schauspiels stellt er die bereits gewürdigte Madame Renner, Gattin Holbein's, Allen voran. Noch immer glänzte sie in naiven und heiteren Charakteren und behauptete ihren Ruhm als Deutschlands, größte dramatische Künstlerin im feinen Lustspiele. Mad. Renner war eine hochgebildete, ausgezeichnete Frau. Ihr Lehrer in der Schauspielkunst war Marchand in München, die berühmte Bethmann-Unzelmann ihr Muster, in der Musik aber Mozart selbst ihr Meister gewesen. Sie war Virtuosin auf dem Piano und im Vortrage declamatorischer Lieder und Romanzen unübertrefflich, auch als Componistin sehr respectabel. Sprachkenntnisse, der feinste Weltton, Witz, Laune, ein angenehmes Aeußere, ein edles Herz und der höchste Grad von Gutmüthigkeit erwarben ihr Aller Herzen. Leider war Herrn v. Holbein der herbe Schmerz beschieden, seine geliebte Gattin in Prag begraben zu müssen. Sie war schon leidend hieher gekommen, hatte aber mit größter Selbstüberwindung ihre Thätigkeit fortgesetzt, bis ihre Kraft zu Ende ging. Im October 1823 war sie, nach langem schweren Leiden, halb genesen, wieder als Landräthin in den „Stricknadeln" aufgetreten und herzlichst begrüßt worden, aber bald warfen sie neue Leiden abermals auf's Krankenlager. Am 24. April 1824 verschied Marie Renner, und unter der allgemeinsten aufrichtigsten Theilnahme des gebildeten Prag ward ihre Leiche auf dem Wolschaner Friedhofe beigesetzt. Ein schlichter, halbverwitterter Denkstein hart an der Mauer ist ihrem Andenken gewidmet. Die einfache Inschrift lautet:

„Johanna Marie Renner-Holbein ruht hier. Deutschland verlor in ihr eine der größten dramatischen Künstlerinen, doch unendlich mehr verloren ....., (die Stelle ist verwittert*). Unvergeßliche! So lange ich athmen werde, werden meine Thränen um Dich fließen. Franz v. Holbein."

---

*) Die verwitterte Stelle lautet: „die, die sie als Hausfrau, als Freundin und Mutter bedauern. Geliebte Mutter, sei unser Schutzgeist auch noch jenseits, wi: Du es in Sorg' und Liebe hier gewesen."

Das Ebenbild ihrer großen Mutter in Kunst und Leben war deren Tochter Marie v. Holbein, die noch mit der Mutter gleichzeitig als Naive in Prag wirkte und Alles entzückte. Sie war 1821 ein wunderholdes, reizendes, siebzehnjähriges Kind, eine mächtig aufstrebende Zierde der Bühne, voll Natürlichkeit, Anmuth und Talent, Vorzüge, die ihr von der genialen Mutter vererbt worden waren. Ihre Glanzrollen waren die Elise Valberg, Losarilla, Leonhard in Houwalds „Bild", Moritz in „Fluch und Segen" u. s. w. Ihre Darstellung des „Käthchen von Heilbronn" begeisterte den sonst ziemlich boshaften Herrn v. Schaden zu einem feurigen Bewunderungssonett. — Mad. Brunetti, die Unverwüstliche, spielte nach wie vor junge Frauen im Lust- und Trauerspiel. Alles staunte, wie sich diese Dame den Zauber ewiger Jugend und Schönheit zu bewahren wußte. Unsere Leser kennen sie schon eine geraume Zeit: sie war durchaus nicht mehr jung, und dennoch erschien sie auf und außer der Bühne wie ein liebreizendes Weib in üppigster Blüthe! Schon war ihre Tochter, die von C. M. v. Weber unterrichtete Resi, auch unter den engagirten Mitgliedern und hatte als Emmeline in Weigl's „Schweizerfamilie", als Marie im „Blaubart" und als „Aschenbrödel" debutirt, das Publicum war aber einig darüber, daß Jedermann die Mutter in jeder Hinsicht lieber sein müsse als die Tochter, die sich in der Oper durch periodische Heiserkeit auszeichnete. Auch Mad. Allram füllte das Fach der Soubretten und Localrollen schon seit einer langen Reihe von Jahren zur vollen Zufriedenheit aus und verstand wie selten Eine die Kunst, bei aller Ausgelassenheit graciös und distinguirt zu erscheinen. Uebrigens war Mad. Allram auch eine vortreffliche „Franciska" in „Minna von Barnhelm". — Mad. Liebich verließ ebenso wie ihr Freund Stöger kurze Zeit nach Holbein's Uebernahme der unumschränkten Direction auch ihr Engagement als Schauspielerin; sie bereiteten sich zur Uebernahme des Grazer ständischen Theaters vor, das leider kurz nach Stöger's Directionsantritt total niederbrannte und dem Paare großen Kummer bereitete. Neu waren zwei Schauspielerfamilien, die mit Sack und Pack

nach Prag gekommen waren. Da war zunächst die Familie Pistor. Der Vater spielte Liebhaber- und Charakterrollen, hatte eine imposante Gestalt und bei mäßigen Anlagen einen großen Fleiß. Sein an die französische Schule gemahnendes manierirtes Spiel verscherzte ihm ziemlich lange die Gunst des Publicums. Mad. Pistor, eine nicht üble komische Alte, litt nicht minder an dem Fehler der Manierirtheit und Affectirtheit. Herr v. Schaden fand, daß sie mit ihrem überladenen Costüme als Deborah im „Schneider und sein Sohn" auf's Haar einem türkischen, mit buntem Glase ausgelegten Pfeifenkopfe glich. Die Tochter, Dem. Pistor, vertrat das sentimentale Fach sehr anständig, als „Emilia Galotti" soll sie vortrefflich gewesen sein, nur warf man ihr ein zu großes Maß von Weinerlichkeit vor. Dem. Pistor entwickelte sich mit der Zeit in Prag zu einer Schauspielerin ersten Ranges und wurde bald an's Burgtheater entführt, wo man ihr zu Liebe auch den Vater engagirte. Außer dieser Pistor-Trias gab es noch eine in Kinderrollen beschäftigte kleine Josephine Pistor; die ganze Familie zählte netto elf Köpfe, für welche die Monatsgage von 600 fl. W. W. selten ausreichte. — Die Familie Schikaneder bestand aus dem Papa, der sich als Baßbuffo (Leporello usw.) auch durch sein colossales Embonpoint auszeichnete und zwei Demoiselles, von denen die eine komische Alte in Oper und Schauspiel, die andere kleine Rollen gab. — Auch die Familie Sontag zählte drei Personen, die Mutter, die noch Anfangs der Zwanziger Jahre als Jungfrau von Orleans, Orsina u. s. w. brillirte, die kleine Nannette, ein allerliebstes und beliebtes Kind, und die weitaus berühmteste Trägerin dieses Namens, Dem. Henriette Sontag, von welcher wir bei Besprechung der Holbein'schen Oper eingehender zu berichten haben, da ihre Thätigkeit im Schauspiel nur vorübergehend und minder wesentlich war.

Die bedeutendste Schauspielkraft, welche unter Holbein der Prager Bühne gewonnen wurde aber nur zu bald verloren ging, war jene Carl Seydelmann's. Holbein hat ihn so recht eigentlich entdeckt. 1793 zu Glatz als Sohn eines Kaffeewirths und Materialwaarenhändlers geboren, hatte Seydelmann frühzeitig für Thaliens

Dienst geschwärmt und schon im Gymnasium auf improvisirter Bühne seine Kunst versucht. Glatz war eine künstlerisch gesinnte Stadt. Officiere und Bürger wetteiferten als Theater-Dilettanten, und das „kleine Seidelmännchen" war von Beiden als „kecker Naturbursch und kluger Diener" sehr gesucht. Theaterbücher bildeten des Jünglings Lieblingslectüre; er nahm sie mit zu Bette, und über dem nächtlichen Lesen wäre er beinahe verbrannt, so daß nun ein strenges Interdict gegen die Theaterliteratur erfolgte. 1810 wurde der junge Künstler preußischer Artillerist, desertirte aber schon im nächsten Jahre mit Hilfe falscher Pässe und der geschickt nachgeahmten Unterschrift seines Majors. Uebrigens kehrte er aus seinem Zufluchtsorte Troppau wieder zur Fahne zurück, als die Befreiungskriege anbrachen, an denen er freilich nur als Schreiber im Bureau theilnahm; im activen Dienste hatte er es nicht einmal so weit gebracht, eine Kanone abfeuern zu können. Als er 1815 den Abschied nahm, verschaffte ihm Holtei, damals Dramaturg und Theatersecretär in Breslau, Gelegenheit, auf dem gräfl. Herberstein'schen Schloßtheater in Grafenort sein Talent zu üben, bis er am Breslauer Stadttheater mit 10 Thaler Wochengehalt Anstellung fand. Er spielte Liebhaber, ein Feld, wofür er nun einmal durchaus nicht taugte. Es fehlte ihm eine hauptsächliche Eigenschaft, die körperliche Anmuth, ohne die sich auch das bescheidenste Theaterpublicum keinen Liebhaber vorstellen kann. Seine Gestalt war mittelgroß, regelmäßig bis auf etwas eingebogene Beine, sein Gesicht gewöhnlich, das Haar röthlich, der Blick durchaus nicht sanft-schwärmerisch, sondern kalt und durchbohrend. Am Uebelsten war es mit seiner Zunge, wohl dem Wichtigsten für den Schauspieler, bestellt. Seine Rede war — in Folge der dicken langen Zunge — schwerfällig, zischend, seine Stimme abstoßend rauh, spröde und keiner Modulation fähig, und erinnerte im höchsten Affect an das Wuthgebrüll der Raubthiere. Man kann sich denken, daß alle diese Negativa den jungen Seydelmann nicht gerade empfahlen, namentlich so lange er im Liebhaberfache debutirte. Alles rieth ihm, die Theatercarrière bei Seite zu lassen, aber weinend und zähneknirschend schrie der junge Künstler bei einer

solchen Mahnung nach einem entschiedenen Durchfalle: „Und Ihr sollt sehen, ich werde doch noch ein Schauspieler!“ Rötscher hat uns den heroischen Entwickelungsgang Seydelmanns trefflich geschildert. Mit „unsäglicher Mühe, in heißem Trotze“ übte er, wie Demosthenes flache Steine auf der Zunge haltend, seine Sprache. Noch eifriger setzte er dies Bemühen fort, als er auf Verwendung seines Gönners Grafen Herberstein 1819 bei dem von den Cavalieren Grafen Thurn und Baron Born geleiteten Theater in Graz eine würdige Position fand. Sein Eifer und Geschick verschafften ihm die Stelle eines Schauspielregisseurs; mit hartem Fleiße übte er sich nun auch in komischen Rollen, in denen er den Mangel an natürlich komischer Kraft durch charakteristische Naturnachahmung ersetzte. Indeß fallirten schon nach Ablauf seines ersten Contractjahres die dirigirenden Cavaliere, das Grazer Theater fiel einem Fiaker und Drechslermeister in die Hände, Seydelmann wanderte mit einer Gratification, deren Hälfte er Frau und Kindern zum vorläufigen Aufenthalte in Graz überlassen mußte, weiter nach Wien, Preßburg und Olmütz. Das Theater in letzterer Stadt war über einer Schlachtbank aufgerichtet, per Rolle erhielt er 8 fl. W. W. Hier im größten Elend sitzend, rief er Herrn v. Holbein in Prag um Hilfe an, und Holbein, der mit scharfem Blicke das originelle Talent Seydelmann's erkannte, verschmähte seine Kraft nicht. Im August 1820 kam Seydelmann nach Prag, „um unter Meistern wieder Anfänger zu werden“. Freudig und beklommen zugleich schlug sein Herz, als er des großen Prager Schauspielhauses ansichtig wurde, in welchem viele der ersten Künstler Deutschlands wirkten. Unbedingt unterwarf er sich der Leitung Holbein's, des ersten Mannes von Fach, der seine eigenartige Begabung erkannte, ihm das Horoskop eines großen Künstlers stellte. Holbein wies ihn auf das Terrain des Charakterfaches und bildete sein Talent in der fruchtbringendsten Weise; in den „Brüdern“ des Terenz und im „Gastmal des Lebens“ (einer Bearbeitung von Shakespeare's „Timon“ von Vogel) lenkte Seydelmann zuerst durch originelle Leistungen die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich, und schon nach zwei Jahren

hatte es Seydelmann mit ungestümem Fleiße zur Uebernahme erster Charakter-Rollen (Wurm u. s. w.) gebracht. Zweimal erhöhte Holbein dem strebsamen Manne unaufgefordert die Gage, regte ihn durch Uebertragung der verschiedenartigsten Aufgaben zu rastlosem Schaffen an, und Seydelmann „arbeitete" in der That derart, daß er durch Ueberanstrengung auf's Krankenbett geworfen wurde und eine Badereise nach Teplitz unternehmen mußte, wo er, kaum genesen, auf Ersuchen vieler Badegäste im Schloßtheater spielte. Als 1822 der Director des Casseler Hoftheaters durch Prag reiste und Seydelmann eine lebenslängliche Stellung anbot, willigte Holbein großmüthig in dessen Entlassung, um dem Glücke seines Schützlings nicht im Wege zu stehen. Wie Seydelmann später seinen Weg gemacht und seinen Namen den ersten der deutschen Schauspielheroen angereiht hat, erzählt die Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Holbein hat Seydelmann's Entwickelungsgang in Prag in seinem „deutschen Bühnenwesen" in liebenswürdiger Weise geschildert.

„Er schrieb an mich," sagt Holbein, „von einer ganz kleinen reisenden Bühne und schrieb so, daß ich gleich den Mann von Geist und Genie in ihm erkannte. Er kam mir, ich ihm mit Vertrauen entgegen, und das Engagement war geschlossen, ohne daß ich ihn kannte. Er wähnte, sich besonders für Liebhaber zu eignen, allein er irrte so sehr, daß ich ihm, nach einigen ungenügenden Versuchen, den Koch Syrus in den Brüdern von Terenz und bald darauf die Rolle Friedrich des Großen im Königsbefehl zutheilte und einstudirte, wodurch sich ihm plötzlich eine schnelle und glänzende Laufbahn eröffnete. Er hatte noch einen mehrjährigen Contract, als er den Antrag einer lebenslänglichen Anstellung aus Cassel erhielt. Einsehend, wie wichtig er mir geworden und dankbar für das, was ich für ihn thun zu können so glücklich war, nahm er Anstand, um seine Entlassung anzusuchen und verheimlichte mir den erhaltenen Ruf, aber ich erfuhr ihn, ging zu ihm und begrüßte ihn mit der Versicherung: ich käme, um ihm eine glückliche Reise nach Cassel zu wünschen. Es war stets meine Gewohnheit, die Bitte um Entlassung mit den Worten „Glückliche Reise!" zu beantworten, besonders wenn der Ansuchende dadurch sein Glück begründen konnte. Wie hätte ich hier eine, dem Glücke dieses braven, jungen, dankbaren Mannes so günstige Gewohnheit unterlassen können! Fast alle bedeutenden, unter meinen Directionen emporgeblühten Talente haben auf ähnliche Weise meine Bühnen verlassen, ohne sie jemals zu erschüttern.

Ich verlor binnen kurzer Zeit auf diese Art in Prag den ewig jungen, Geist, Feuer und Gefühl athmenden Löwe, Seydelmann, Wilhelmi und — Henriette Sonntag, gab lieber ihren Wünschen nach, als mich dem Nachtheil auszusetzen, welchen ich gewiß empfunden haben würde, wenn ich die wackeren Künstler von ihrem Glücke abgehalten und in Verstimmung zu bleiben gezwungen hätte . . ."

Der Abschied Löwe's wird übrigens nicht allgemein als ein so glatter geschildert, wie ihn Holbein hier andeutet. Man sagte Löwe nach, daß er von Prag durchgegangen sei, da sich Holbein dem Abgange einer so werthvollen Kraft ernstlich widersetzte. Jedenfalls hatte Holbein seine liebe Noth, den Pragern einen Ersatz zu schaffen; er behalf sich zunächst mit dem Schauspieler Wallbach, einem Gastspielvirtuosen, der sich aber als denkender Künstler präsentirte und in den ersten Städten Deutschlands als „Jaromir" in der „Ahnfrau", „Abällino" und in der Titelrolle in Oehlenschläger's „Correggio" Furore machte. Besonders in der letzteren Rolle hatte er Glück. Seltsamer Weise hatte man hier aus Rücksicht für die gutmüthigen Prager den Helden nicht, wie Oehlenschläger will, sterben, sondern glücklich werden und damit doppelte Sympathien gewinnen lassen. Wallbach machte sich auch als Opernsänger nützlich und reussirte mit seinem klangvollen Baryton als „Don Juan" und „Figaro". — Der treulose Löwe erschien 1823 als Gast in Prag und bezauberte Alles durch seinen Jaromir in der „Ahnfrau", Roderich im „Leben ein Traum", Arnold von Melchthal im „Tell", Hugo in der „Schuld" u. s. w. Mit ihm kam seine Schwester Julie Löwe, ein alter Liebling der Prager, und glänzte als „Donna Diana".

Herr Blumenfeld, der neben Bayer, Löwe und Wallbach Liebhaber und Helden spielte, fand trotz der günstigen Charakteristik, die ihm in der officiellen Personenliste bei Lembert zu Theil ward, in den Augen des Herrn v. Schaden keine Gnade. Er nannte ihn einen „veralteten, schwindsüchtigen, hageren Jüngling mit tief liegenden Augen, der an den reitenden Tod gemahnt, ein beschränktes Talent mit vielem Fleiße, als zweiter Liebhaber mitzunehmen". — Wilhelmi, dessen komische und intriguante Charaktere — er spielte auch den Franz Moor — nach wie vor

äußerst beliebt waren, verflüchtigte sich unter Holbein, Löwe's Beispiel folgend, nach Wien, und Mad. Juliane Junghanns, eine andere tüchtige Kraft der Bühne, wurde ihr 1820 durch den Tod entrissen. 1821 gingen Gerstl, Rollberg, Hauser, Bode, das Ehepaar Lanius, die Damen Voß, Binder, Zimmer, 1822 Blumenfeld ab. Polawsky stand felsenfest, zärtliche Väter spielten der abermals engagirte Seewald und Haas d. ä. Der Letztere hatte auch einen Sohn mit sich, der sich in jugendlichen Rollen nicht ohne Glück versuchte.

Ein großer, ja vielleicht der größte Theil des Repertoires wurde unter Holbein, und sehr gegen dessen Willen, von der Wiener Localposse mit Beschlag belegt. Das Publicum wollte durchaus lachen, und so oft der Theaterzettel ernste, wenn auch noch so vornehme Genüsse verhieß, blieb das Haus leer, während eine Wiener Posse oder ein Spectakelstück der damals beliebten Sorte regelmäßig die Directionscasse füllte. Wir haben schon betont, wie gewaltig diese herrschende Geschmacksrichtung den strebenden Holbein an der Realisirung seiner echt künstlerischen Intentionen hinderte. Die Hauptzugkraft war natürlich Feistmantel. Er besaß in vollstem Maße das Privilegium der echten Komik, so daß sein bloßes Erscheinen auf der Bühne Lachen erregte und jede Stirnfalte glättete. Im Anfang der Zwanziger Jahre war sein „Geist auf der Bastei", „Lustiger Fritz", „Tarokerl" u. s. w. in Mode. Eine Zauberoper so recht nach dem Geschmack des Publicums war damals „Der eiserne Mann im Wiener Walde", in der Feistmantel als „Thaddädl" und die lustige Soubrette Mad. Allram als betrunkener Kellermeister „großartig" war. In der Oper wimmelte es von Verwandlungen der Scenen und Personen, von Gnomen, Elfen, Kobolden, Bären, Ungeheuern, Waldmädchen, Bauern, Rittern, Knappen, Mönchen, Gespenstern und endlich steinernen, schlafenden, geraubten, entflohenen, verkleideten und verzauberten Jungfrauen. Einen Decorationsmaler, der sich mit den ersten seiner Zeit messen konnte, besaß das Prager Theater damals an Antonio Sacchetti, dessen Panoramen den Weg durch nahezu ganz Europa machten. Die Theateraufsichtscommission, welche —

zu ihrer Ehre sei's gesagt — dem verdorbenen Geschmacke des Publicums in diesen Tagen mit Energie entgegentrat und unter dem Grafen Johann Lažansky sehr eifrig wirkte, sah sich schließlich doch genöthigt, den „ökonomischen Rücksichten" der Direction Rechnung zu tragen und zwei Tage in der Woche dem Wiener Possen-Blödsinn einzuräumen. Bei einem erneuten Gastspiele Ignaz Schuster's wurden sogar die früher verbotenen Bäuerle'schen Stücke „Leopolditag", „Generalprobe", „Freunde in der Noth", dann die Possen „Hans in Wien und Hans in der Heimat", „Fiaker als Marquis" u. s. w. zur Aufführung zugelassen. Als Possenregisseur fungirte noch der alte Allram, ein besonderer Liebling der Galerien, ein wackerer komischer Alter.

Der allmächtigen Posse gegenüber hatte das Schauspiel trotz einer Renner-Holbein, Brunetti, eines Bayer, Polawsky, Wilhelmi, Seydelmann u. s. w. einen schweren Stand. Selbst die interessantesten Gastspiele konnten dem Localstück nicht das Terrain abgewinnen. Aufsehen machte 1821 der Chevalier-Spieler und Lustspieldichter Carl Töpfer, der zu seinem Gastspiel u. A. sein neues Stück, „Des Herzogs Befehl", mitbrachte. Seinen „Empfehlungsbrief" stellte ein begeisterter Recensent „über alle Kritik". Natürlich blieben auch seine damals modernen feinen Lustspiele nicht aus. Es griff eben um diese Zeit das Conversations- oder Salonstück immer mehr um sich, die jüngeren Dichtertalente legten in ihren Lustspielen das Hauptgewicht auf eine besondere Eleganz, Freiheit und Präcision des Ausdrucks, auf das feine Zusammenspiel, das schon durch die Kotzebue'schen, Steigentesch'schen, Schall'schen und Contessa'schen Lustspiele gebildet war. Töpfer und Bauernfeld speciell basirten auf die Fähigkeit der Darsteller im Conversationsfache ihre Lustspiele, in denen gewandte Schauspieler willkommene Virtuosenstückchen begrüßten. Im Repertoire der Jahre 1820, 21 und 23 begegnen uns u. A. unter der Rubrik der „neustudirten Stücke" Grillparzer's neuscenirte „Sappho", Goethe's „Iphigenie", Lessing's „Nathan", Kotzebue's „Selbstmörder", „Verkleidungen", „eifersüchtige Frau", „Verlegenheit und List", „Die vier Temperamente", und „Die seltsame Heirath" von Ziegler,

„Ida", „Der Vorsatz", „Das Alpenröslein" und andere Werke von Holbein, „Der falsche Schlüssel" und „Salvatore", Drama von Vogel, „Petrus Appianus" von Kind, „Die Zweiflerin" und „Die Onkelei", Lustspiele von Müllner, „Das Vogelschießen" und „Der Abend im Posthause" von Clauren, „Ich bin mein Bruder" von Contessa, „Die Schauspielerin", „Car Ivan", „Gabriele", „Die junge Tante" und „Emmy Tiels" von Castelli, mehre Stücke aus der Feder des Schauspielers Schikaneder, „Cervantes in Algier" von Kuffner, „Preciosa" von Wolff mit der Musik von C. M. v. Weber, die bereits erwähnten Töpfer'schen Lustspiele u. A. Von Schauspielgästen heben wir noch Mad. Brede und Mattausch hervor.

Ein interessantes Gastspiel brachte das Jahr 1823. Es führte Carl v. Holtei mit seiner jungen genialen Frau, der gewesenen Dem. Louise Roger, nach Prag. Holtei hatte seine Breslauer Stellung als Theatersecretär und Dichter verlassen, und zwar nicht unter den günstigsten Verhältnissen. Er hatte der Versuchung, Theaterkritiken zu schreiben, nicht widerstehen können und deßhalb in stetem Verdrusse mit den Schauspielern gelebt. Zu einem offenen Eclat aber kam es, als die bekannte Kunstreitergesellschaft Tournière in Breslau gastirte und Holtei die Schauspieler zur Mitwirkung in einer großen Spectakel-Pantomime zwingen wollte. Es entstand eine heftige Opposition, die Holtei in der Presse bekämpfte, und die Folge war seine Entlassung. Auch seine Frau, die im naiven und sentimentalen Fache zu den vorzüglichsten Künstlerinen ihrer Zeit gehörte, verließ mit Holtei Breslau und gastirte nun in Prag. Dieses Gastspiel hatte seine Geschichte, und Holtei selbst hat sie in seinen „40 Jahren" erzählt. Nach seinen Breslauer Fatalitäten hatte er Gastspielanträge für sich und seine Frau an verschiedene Directionen gesandt, aber von allen Seiten kamen ablehnende Antworten, nur von Prag blieb jede Antwort aus. Deshalb beschloß das Paar in dieser Stadt auf's Gerathewohl sein Glück zu versuchen, reiste aus Schlesien dahin ab, stieg beim „goldenen Engel" ab, und von dort aus machte Holtei dem Director Herrn v. Holbein seinen Besuch.

„Holbein" — erzählt er — „war sehr erstaunt, mich zu sehen und erklärte, ich solle gelesen haben, was er in gelesenen Blättern jüngst bekannt gemacht, daß bei ihm keine Antwort eine verneinende sei. Auf dem Lande weilend, hatte ich diese Anzeige einer neuen Form zu correspondiren nicht zu Gesichte bekommen. Er fertigte mich kurz und entschieden ab, vom Gastspiel war keine Rede, umsoweniger als eben der berühmte Bassist Fischer und der junge Sänger Ed. Devrient aus Berlin auftreten sollten." — In seiner Verzweiflung wandte sich Holtei an den Schriftsteller Gerle, der ihm als Correspondent der „deutschen Blätter" bekannt war, wurde durch diesen mit Marsano und durch Marsano wieder mit den lustigen Gesellen aus dem Reiche der Kunst und Literatur bekannt, die in der sogenannten „Wolfsschlucht" vergnügte Abende zuzubringen pflegten. Dort war Holtei, trotzdem ihm die Schauspieler Anfangs wegen der Breslauer Affaire mißtrauisch entgegenkamen, bald als „fideler und umgänglicher Kerl" heimisch. Auch in der Gastspielsache kam es zu einer unerwartet glücklichen Entscheidung. Holtei hatte sich schon auf das Postbureau verfügt, um seine Abreise nach Wien anzumelden; als man ihm aber, da sein Paß nicht für Wien galt, Umstände machte und ihn nach Breslau zurück instradiren wollte, erinnerte er sich zweier Empfehlungsbriefe bedeutender Persönlichkeiten an den damaligen Oberstburggrafen Grafen Kolowrat. Man las sie, wurde liebenswürdig und staunte, daß Holbein kein Gastspiel bewilligen wolle. Holtei gab nun die Briefe im Hotel des Grafen ab und wartete noch einige Tage in Gesellschaft Fischer's, Devrient's, Wolff's und des nach Italien reisenden Malers Hensel in Prag. Da wurde er auf die Stadthauptmannschaft beschieden. Der Stadthauptmann fragte ihn, ob er noch keine weiteren Nachrichten von der Direction habe. Nein, war die Antwort. „Hm, das wundert mich, warten Sie nur noch ein paar Stunden. Wir sehen uns wieder, und Ihren Paß mögen Sie für's Erste noch auf dem Bureau liegen lassen." Als Holtei nach Hause kam, sah er schon Herrn v. Holbein neben Luise auf dem Sopha sitzen, das Besetzungsbuch vor ihnen. Holbein meinte, die Verhältnisse hätten sich unerwartet so günstig gefügt, daß ihren Wünschen noch Erfüllung werden könnte. Holtei verstand, und als noch ein Neffe Kolowrat's erschien, um nach den Wünschen des Ehepaars zu fragen, wurde Alles klar. Holtei bestand darauf, ebenfalls als Schauspieler aufzutreten, um nach dem Breslauer Theaterscandal wieder einen Schritt in die Oeffentlichkeit zu thun. Das Ehepaar spielte nun gegen ein Drittel der Einnahme, was am ersten Abend nach Abzug der mit 100 fl. W. W. notirten Tageskosten 3 fl. 56 kr. W. W., d. h. ein Drittel der Gesammt-Einnahme von 11 fl. 48 kr. ergab. Man stellte Holtei die „Summe" in Kupfermünzen zu; er hielt es für Gold, da das Haus im Abonnement sehr gut besucht schien, später kam allerdings die Enttäuschung. Am zweiten Abend gestaltete sich der pecuniäre Erfolg günstiger.

Frau v. Holtei trat als Lieschen im „Alpenröslein", dann mit ihrem Manne als „Lottchen Wollank" im „Vogelschießen", in den „Dialecten", einem sehr netten Verkleidungsstückchen von Holtei, und in dem Einacter „Das war ich" auf und fand allabendlich lebhaften Beifall. Herr v. Holtei war als Dichter entschieden glücklicher und bedeutender wie als Schauspieler.

Die Aera Holbein in Prag wirkte auch — vor Allem durch die Persönlichkeit des als Schriftsteller und Dramaturg gerühmten Directors anregend auf die Thätigkeit der Theaterdilettanten Prag's. Seit Jahren schon hatte in Prag im Hause Nr. 506 auf der Neustadt eine Privatbühne bestanden, auf welcher von mehren Gesellschaften abwechselnd dramatische Vorstellungen gegeben wurden. Eine dieser Gesellschaften, deren Director Herr Clement eine besondere Thätigkeit entwickelte, war aus Handlungscommis zusammengesetzt, deren Streben auf Errichtung einer selbständigen Dilettantenbühne hinzielte. Dem Decorateur und Maschinisten der Truppe, Balke, gelang es 1816 ein geeignetes Local hiefür in dem Bibliotheksaal des aufgehobenen Benedictinerklosters zu S. Nicolaus nahe dem Altstädter Ring zu finden und dasselbe von dem Hauseigenthümer Schwestka für 70 fl. C. M. jährlich in Miethe zu bekommen. Man kann nicht sagen, daß die neue Dilettantenbühne, das „Niclas-Theater",*) wie es bald genannt wurde, besonders angenehm und verlockend situirt war. Ueber eine steile, stellenweise fast unwegsame Treppe mußte der Besucher zur Höhe des dritten Stockwerks in dem alten Klostergebäude emporklimmen, wo man endlich in den kleinen Theatersaal gelangte. Die Bühne war 11 Ellen breit, 25 Ellen tief. Der Zuschauerraum faßte 160 Personen, die auf 92 gesperrten Sitzen und auf der schwer zugänglichen Galerie Platz fanden. Der Hauseigenthümer, Herr Schwestka, selbst hatte sich eine Familienbank in der ersten Reihe reservirt. In diesem Theaterchen haben fleißige Dilettanten und

*) Die vorstehenden Mittheilungen über die Entstehungsgeschichte des Niclas-Theaters verdanke ich einer im Besitze des letzten Eigenthümers und Directors dieser Bühne, Herrn C. A. Schwestka, befindlichen geschriebenen Geschichte der Anfangsperioden des kleinen Musentempels.

Bühneneleven länger als sechzig Jahre der dramatischen Kunst gedient, und manches hervorragende Talent hat hier zum ersten Male seine Schwingen entfaltet. Die Niclastheater-Gesellschaften hatten stets eine feste Organisation und zweckmäßige Statuten aufzuweisen und strebten künstlerischen wie humanitären Zielen zu. Der Eigenthümer, Hr. Schwestka, hatte 100 fl. für die Adoptirung des Locals gewidmet, jedes Mitglied des Dilettantenvereins erlegte beim Eintritt 40 fl., welchen Betrag es im Falle der Entlassung zurück erhielt, im Falle freiwilligen Austritts aber nicht beanspruchen konnte. Director Clement fungirte sowohl als artistischer wie als administrativer Leiter des Ganzen, doch dauerte sein Regime nur zwei Monate. Am 16. Mai 1816 war die Bühne mit einem Prolog von Baron Steinmetz, dem Singspiele „Die Nacht im Walde" und dem Kotzebue'schen Lustspiel „Die englischen Waaren" eröffnet worden, im Juli übernahm ein Herr Barbatzki die Direction, führte sie durch drei Monate und übergab sie dann an den bisherigen Regisseur Kramer, einen angesehenen Prager Buchhändler, unter welchem das Theaterchen einen großen Aufschwung nahm. Jedes Rollenfach war doppelt und mehrfach besetzt, an talentvollen, kunstbegeisterten Mitgliedern war kein Mangel; manche von ihnen wie die Demoisellen Herbst und Gieb wurden später Mitglieder des ständischen Theaters, in dessen Personale sie ihre natürlichen Vorbilder erblickten. Kramer selbst war ein Mann von praktischen Kenntnissen in der dramatischen Kunst, sein Regisseur Hauschild, ein Staatsbeamter, galt als vortrefflicher Darsteller und Lehrmeister im Rollenkreise der humoristischen Alten und zärtlichen Greise. Durch die Erwerbung von beitragenden Ehrenmitgliedern festigte Kramer die finanzielle Basis seiner Bühne, und dadurch, daß er dieselbe ausschließlich für Wohlthätigkeitsvorstellungen widmete, sicherte er ihr ein behördliches Privilegium. Am 27. August 1817 fand die erste Wohlthätigkeitsvorstellung zum Besten des Bartholomäi-Armenhauses statt, wobei das „Singspiel auf dem Dache", das Lustspiel „Die Feuerprobe" und das Melodram „Das verlorene Kind" von Kotzebue mit Musik von Theodor Zeh (Capellmeister der Bühne)

gegeben wurde. Kramer behielt die Leitung des Niclastheaters bis Ende 1818, worauf er eine Provinztheatergesellschaft errichtete, die im Winter in Pilsen, im Sommer in Carlsbad spielte und zu einem Drittel aus Mitgliedern des Niclastheaters zusammengesetzt war. In der Schlußvorstellung der Kramer'schen Direction in Prag (27. Dec. 1818) sprach Frl. Nina Herbst, später eine hervorragende Kraft des ständischen Theaters, den von ihrem Vater verfaßten Epilog. Die Direction und das Privilegium überging an den Hauseigenthümer Herrn Schwestka selbst, wodurch der Zins entfiel und die Mitgliederbeiträge geringer wurden, während jedoch die Requisiten, Rollen u. s. w. auf Kosten der Dilettanten beschafft werden mußten. Schwestka leitete sein Haustheater eine lange Reihe von Jahren, entwarf eigene Theatergesetze und übertrug die Direction einem Regie-Triumvirat. Im Mitglieder-Verzeichniß finden wir die Namen Chauer, Grabinger, Skraup, die Fräulein Herbst, Bayer, Peche — die uns noch oft begegnen werden; ihre nachmals geschätzten Träger dürften wohl identisch mit den Mitgliedern des Niclastheaters unter der Direction Schwestka, der Regie Haager-Mottlik-Berdek sein. Das „Dilettanten-Theater zu St. Niclas" wurde immer mehr zu einem Schultheater; schon die Aufnahmsbedingungen, „ein moralischer Ruf, empfehlendes Aeußere, ehrbare Herkunft, Stand und Beschäftigung in einer gebildeten Classe, gebildeter, reiner Sprachdialect, anständiges Benehmen" und der gute Erfolg einer Spielprobe verhüteten das Eindringen unberufener Elemente und die Heranziehung eines Bühnenproletariats. Die von Holbein aufgestellten Grundsätze für Dilettantenbühnen galten auch für St. Niclas als maßgebend. — Solange die Familie Schwestka im Besitze des Klosters und der Bühne zu St. Niclas blieb, wurde an diesen Principien festgehalten, und neben Liebhabern des Schauspiels waren stets strebsame junge Herren und Damen auf der kleinen Bühne thätig, die den theatralischen Beruf aus Lust und Liebe erwählten und unter guter Leitung mit Eifer der Bühnencarrière zustrebten. Den humanitären Institutionen Prags hat das Theater zu St. Niclas bis zu seinem durch den Verkauf des

Hauses unter dem letzten ehrenwerthen und thätigen Director C. A. Schwestka und die neuen feuerpolizeilichen Vorschriften bedingten Ende große Summen zugeführt. Ein gutes Andenken ist deshalb dem Miniatur-Theater, auf das wir wohl noch vorübergehend zu sprechen kommen, gewiß.

Bot das Niclastheater den bürgerlichen Kreisen Prags die erwünschte Gelegenheit zu theatralischen Übungen, so waren die Rohan'schen und Clam-Gallas'schen Salons der Schauplatz interessanter und denkwürdiger Vorstellungen der Prager Aristokratie, in welcher damals der Sinn für bessere geistige Genüsse und namentlich für gediegene Kunstproductionen nicht erstorben war. Von dem Haustheater im gräflich Clam-Gallas'schen Palais konnten wir bereits wiederholt berichten. Hier fand sich der gesammte Hochadel der böhmischen Landeshauptstadt zusammen, um sich mit Freude und Eifer in der „Komödie" zu versuchen. Ein „Auszug aus dem prager resonirten Theaterjournal im Carneval 1792", den wir im Anhange zu diesem Buche mittheilen, liefert eine köstliche, zum Theil satyrische Charakteristik der Mitglieder der Prager Aristokratie, organisirt als „Prager Schauspielergesellschaft für Original-Stücke, Operetten, Pantomimen und Ballets". Mitglieder der ersten Familien Böhmens werden hier als Acteurs, Actricen, Ballettänzer und Pantomimisten angeführt, wobei allerdings zu beachten ist, daß die beigefügten Aemter und Rollenfächer vielfach Anspielungen auf gewisse persönliche Verhältnisse enthalten und als kleine Carnevals-Spöttereien gelten müssen. „Herr Christian Clam" — die Herren und Damen sind stets ohne ihre Adelstitel angeführt — fungirt in dieser Personalliste als „Directeur und Entrepreneur, auf dessen Unkösten Alles gehet", (Graf) Louis Hartig als „Theatercassierer", (Graf) Carl Pachta als „Orchesterdirecteur", (Graf) Franz Hartig als „Theaterdichter", (Graf) Carl Clam als „Zettelträger", (Graf) Adolph Kaunitz als „primo uomo", (Baron) Bretfeld Vater als Balletmeister, die Comtessen Clary und Luise Clam sowie Baronesse Janowsky als Ballettänzerinen, Bretfeld Sohn und Christian Clam Sohn als Ballettänzer; Graf Pötting wird als Darsteller „zärtlicher

Liebhaber, Seladons und manquirter Chevaliers", Procop Lazansky Vater als „Theatercorrepetitor" charakterisirt, der „gern Ministerrollen spielt, aber vom Publicum nicht goutirt wird"; von den Damen der Aristokratie sehen wir die „Madamen" Pachta, Nostitz, Rotenhahn, Nannette Martinitz, Ziscowitz, Procop Kolowrat, Josepha Martinitz, Taxis, Procop Lazansky, Dehm (Deym?), Taufffirchen, die „Mademoiselles" Caroline Clam, Canal, Lobkowitz, Morzin (drei), Hohenfeld, Josepha Lazansky, St. Julien, Nostitz mit mehr oder minder schmeichelhaften Rollenfächern bedacht. Liegt dem ganzen Scherz auch, wie gesagt, ein wenig Satyre zu Grunde, so beweist er doch, wie rege der Sinn für Theater in der Aristokratie war und wie man namentlich in der Familie Clam-Gallas den natürlichen Mittelpunkt, in ihrem Palais die Stätte für Bethätigung theatralischer Neigungen erblickte.

Im Jahre 1818 hatten die aristokratischen Schauspieler im Clam'schen Haustheater zum Besten der barmherzigen Brüder und der Elisabethinen „Maria Stuart", „Die beiden Brüder" von Küstner, „Marchese Brogodino" von Hell, „Cid" nach Corneille von Collin, „Hugo Grotius" und mehre Conversationsstücke aufgeführt. „Graf Clam-Gallas," sagt ein Journalbericht, „ebenso bekannt durch Menschenliebe und werkthätige Großmuth als durch den regsten Kunstsinn, Unterstützung alles Schönen und Guten, hat sein geschmackvolles Theater zu diesem Zwecke gewidmet. Geschmack, Glanz der Erscheinung und wohlgezeichnete Decorationen von der Hand der besten Maler bilden den Rahmen zu dem lichtvollen Gemälde, welches die dramatische Kunst hier dem Beschauer darbietet." 1819 gab man die Lustspiele „Die Tante" und „Abenteuer im Gasthofe" von Kurländer, „Die Neugierigen" v. Schmidt, „Das Räthsel" von Contessa, das dramatische Gedicht „Wulfried von Hohenstein" von Weidmann und ein einactiges Lustspiel von einem Cavalier selbst. Graf Clam producirte sich mitunter auch auf der Violine. Eine einzige Vorstellung zu Gunsten der Elisabethinen ergab eine Einnahme von 10.730 fl. In den Tagen Holbein's wurde die Töpfer'sche Bearbeitung von „Hermann und Dorothea", „Das letzte Mittel" von Frau v. Weißenthurn, „Ich

bin meine Schwester" von Contessa und Holbein's vieractiges Lustspiel „Der Wunderschrank" mit großem Erfolge gegeben. Das letztere Lustspiel war zuerst und eigens für das Clam-Gallas'sche Haustheater geschrieben.

„Im Palais des ebenso edlen als liebenswürdigen Grafen Christian Clam-Gallas" — erzählt Holbein — „wurden jährlich einige Vorstellungen von der Noblesse zum Vortheile wohlthätiger Anstalten gegeben, und die Gesellschaft konnte sich in der Wahl des Stückes nicht einigen, weil — wie bei Liebhabertheatern gewöhnlich — jedes Mitglied eine Rolle nach seinem Geschmack haben wollte. Da gab mir die geistreiche Gräfin Clam-Gallas einen Zettel, worauf die Gattung von Rollen stand, welche jeder der Theilnehmer zu spielen wünschte, und proponirte mir scherzend, ein Stück zu schreiben, worin alle diese Personen sich ihren Wünschen gemäß beschäftigt sähen, damit wir sie — wie sie sich auf ihre heitere Weise ausdrückte — endlich unter einen Hut bringen. Ich sah wohl ein, daß dieser ganze Vorschlag nur eine scherzhafte Ironie der hochgebildeten Dame war; ich gehorchte jedoch im Ernste ihrer humoristischen Proposition, und es entstand der „Wunderschrank", welcher sich denn auch besonders in Wien großen Beifall erwarb."

Das adelige Schauspielpersonal wies damals folgende Namen auf: Fürstin Auguste Auersperg, die Gräfinen Clam-Gallas, Schlik und Greiffenclau, die Comtessen Christine und Adelheid Clam-Gallas, General v. Vieth, Fürst Thurn-Taxis, die Grafen Franz und Joseph Thun, Cavriani und Schönborn, endlich Baron Koller. So amusirte sich der Adel Prags, und das ständische Theater, in welchem er die Anregung zu diesen liebenswürdigen Amusements fand, hatte der lebhaften Theilnahme der Aristokratie viel zu danken. Es gab noch wahre Maecenaten in Prag, und die deutsche Schauspielkunst in Böhmen konnte der Unterstützung von Seite des gesammten Hochadels sicher sein.

III.

Henriette Sontag als Stern der Holbein'schen Oper.

(Holbein's Einfluß auf die Opernverhältnisse Prags. — Aus der Musiksaison 1820. — W. A. Mozart jun. in Prag. — Die Oper zu Beginn der Aera Holbein. — Capellmeister Triebensee. — Das Orchester. — Wilhelmine Becker. — Die Gesangsabtheilung des Conservatoriums. — Henriette Sontag und ihre Mutter. — Das Verhältniß Henrietten's zum Prager Conservatorium. — Henriette in ihren Anfängen; ihr entscheidendes Debut. — Demoiselle Sontag als Primadonna der Prager Oper. — Die „böhmische Nachtigall" flattert aus. — Aus Henrietten's Briefen. — Die Sontag in Berlin; ihre Ehe mit dem Grafen Rossi. — Henriette in Petersburg; ihre Dankbarkeit gegen Mad. Czejka, ihre Lehrerin. — Nina Sontag als Sängerin und Nonne. — Henriette Sontag betritt abermals das Gebiet der Oeffentlichkeit; neue Triumphe, ihr Concert in Prag, ihre Amerika-Reise und ihr Tod. — Henrietten's Grab im Kloster Marienthal. — Die Familie Sontag.)

Franz v. Holbein war in erster Linie Schauspieler und Schauspieldichter; sein Streben war daher naturgemäß in erster Linie auf das Gedeihen des Schauspiel gerichtet — aber die Oper war deshalb keineswegs das Stiefkind des rastlos strebenden und arbeitenden Directors. In der Musik durchaus nicht Dilettant, seit frühester Jugend ausübender Musiker, hatte er sich in seinem abenteuerlichen Leben ja auch als Sänger und Virtuose durch die Welt gebracht und als Opern-Librettist und Componist das Glück zu erhaschen versucht, das ihm allerdings erst seine Schau- und Lustspiele brachten. So trat Holbein nicht allein auf dem Gebiete des Schauspiels sondern auch auf dem der Oper neubelebend und reformirend in Prag auf. Schon als Regisseur hatte sich sein Einfluß auf die Gestaltung des Opern-Repertoires geltend gemacht, das unter Polawsky eine gewisse Leere und Farblosigkeit aufwies. Man hatte mehr von Concert- als von Opern-Ereignissen gehört. Am 7. April 1820 gab der Sohn des den Pragern so theueren Mozart, W. A. Mozart jun., ein Concert im Redoutensaale, und Prag strömte dahin, um den Sohn des

großen Vaters zu hören und in ihm diesen Vater zu ehren. Mozart jun. dirigirte die Ouverturen zu „Zauberflöte" und „Don Juan", und im Orchester saßen noch manche Musiker, welche letztere unter Leitung des Vaters gespielt hatten. Ferner brachte er das große Concert in C und zwei eigene Compositionen (Variationen und zwei Sätze eines Clavier-Concerts) zum Vortrage. Mad. Becker und der Bassist Hauser vom ständischen Theater sangen Arien aus „Don Juan" und „Figaro". Die Kritik erkannte es an, daß der Name Mozart dem Künstler wohl an und für sich schon das regste Interesse zuwende aber auch die Anforderungen steigere; Mozart junior könne es nun „als einen Triumph seiner Kunst hinnehmen, daß er diesen Erwartungen Genüge leistete". Man fand sein Spiel klar, präcis, ausdrucksvoll, von Geist und Gefühl belebt, moderner Virtuosenkünste baar, ebenso glaubte man in seinen Compositionen etwas von dem Geiste und der Begabung des unvergessenen Vaters zu erkennen „zum großen Unterschiede von den neueren Tonsetzern, die nur für sich selbst schreiben und durch Ueberwindung ungeheuerer Schwierigkeiten Bewunderung zu erregen trachten". Bald nach Mozart concertirte auch Hummel in Prag, und im Vergleiche mit seinem unmittelbaren Vorgänger und Moscheles war er es, dem der erste Preis zuerkannt wurde. Die Anwesenheit des kaiserlichen Hofes in Prag im Juli 1820 hatte eine Reihe bedeutender Tonkünstler aus dem Auslande nach Prag gelockt, darunter den ersten Violinisten der Pariser Hofcapelle, Lafont, den Sgr. Vimercati, Virtuosen auf der englischen Mandoline, und den Flötenvirtuosen Sedlaczek aus Wien. Lafont spielte zuerst im spanischen Saale der Hradschiner Burg bei der offenen Hoftafel am Vermälungstage des Erzherzogs Rainer mit der Prinzessin Francisca von Savoyen-Carignan, das zweite Mal im Palais des Grafen Wrtby und endlich mit Vimercati gemeinsam in einem öffentlichen Concert im Redoutensaale. Vimercati gab auch ein Concert im Theater, Sedlaczek aber producirte sich in den Salons des Generals Grafen Nostitz. Die Oper selbst war, als Holbein im April 1820 die Direction antrat, keineswegs in glänzender Verfassung. Capellmeister

Triebensee, der sich schon als fürstl. Liechtenstein'scher Capellmeister einen guten Namen gemacht hatte,*) war zwar ein tüchtiger Musiker und Dirigent, ein meisterhafter Partiturenleser und vortrefflicher Gesangslehrer, der zu imponiren und Opern- wie Orchesterpersonal fest zusammenzuhalten wußte, man vermißte aber Delicatesse des Geschmacks bei seiner Opernleitung, und die Mittel, mit denen er zu arbeiten hatte, waren — von wenigen Kräften abgesehen — zu beschränkt und ungeläutert, um Großes vollbringen zu lassen. Im Orchester saßen noch wackere und solide Musiker. Der als Virtuos und Componist geschätzte F. W. Pixis und der noch aus der Mozart-Aera herübergerettete Kral standen Triebensee als Orchesterdirectoren zur Seite; erste Violin spielten die beiden Kral, Pixis, Kalliwoda, zweite Violine Praupner, Hübner, Kostka, Opletal; Viola Reim und Theimer, Cello Kutschera und Christoph; Baß Hause und Zappe, Oboe Prof. Friedr. Bauer (aus Weimar) und Kauer, Clarinette Farnik und Blatt, Flöte Jannsch und Trostmann, Fagott Bettlach und Knize, Horn Fritz und Zaluzan, Trombe Wlach und Weiß, Harfe Friedel, Timpani Nangel — Namen, die in der damaligen Prager Musikerwelt durchwegs guten Klang hatten. Das Sängerpersonal ist in dem Hauptverzeichniß des Personals namentlich angeführt worden. Der gereiften und vollendeten Künstler und Künstlerinen waren nur wenige. Mit Begeisterung äußerten sich maßgebende Beurtheiler noch immer über die Primadonna der Bühne, Madame Wilhelmine Becker, die ihren Ruf in Hamburg begründet und über Deutschland verbreitet, in Prag aber von den competentesten Richtern hatte ratificiren lassen.

„Mad. Becker" — sagte der Prager Correspondent der „Leipz. Allg. Mus. Ztg." — „gehört unter die ausgezeichnetsten Bravoursängerinen unserer Zeit und imponirt durch eine bewunderungswürdige Höhe, die man wohl selten in dieser Stärke und Reinheit bei einer Sängerin trifft. Wenn

*) Jos. Triebensee war etwa 1760 zu Wien geb., erhielt Unterricht von seinem Vater und von Albrechtsberger im Contrapunkt und trat 1796 als Musikdirector in die Dienste des Prinzen Liechtenstein. Von seinen Compositionen wurde eine Oper schon 1799 von Schikaneder in Wien aufgeführt; auch Oboe Concerte und Quartette von ihm wurden viel gespielt.

nun gleich die Lage ihrer Stimme sie nicht ganz zu schmelzenden und zärtlichen Partien eignet und ihre Mitteltöne nicht dieselbe Güte wie die Höhe haben, so verdient und findet sie doch in großen Partien wie als Königin der Nacht, Diana im „Baum der Diana“, Constanze in der „Entführung aus dem Serail“, Oberon, Sophia in „Sargines“, Amenaide in „Tancred“ u. s. w. große Auszeichnung....“

Mad. Becker stand nach wie vor mitten im musikalischen Leben Prags, das in diesen Tagen wieder frisch pulsirte. Friedrich Dionys Weber, Domcapellmeister Witasek und Tomaschek walteten gewissermaßen als musikalische Patriarchen, ihnen reihten sich der Pianist Carl Maria v. Bocklet, nun zum Meister gereift, Pixis und eine Reihe bedeutender Talente an. Das Conservatorium hatte bereits gute Früchte getragen, und rasch erwarben sich seine Schüler Ansehen und Ruf in der musikalischen Welt. Am 1. Mai 1815 war das Institut noch durch eine Gesangsabtheilung erweitert worden, die für das Theater von wohlthätiger Bedeutung zu werden versprach. Dem Zwecke der Singschule gemäß, „vollkommene Individuen für die Oper und die Kammer zu bilden und die Zöglinge nebst dem Gesange auch in der Theorie der Musik und dem Clavieraccompagnement, in der italienischen Sprache, Declamation und anderen damit verbundenen Literärgegenständen unentgeltlich zu unterrichten“, wurden nur Zöglinge acceptirt, die sich ausschließlich dem Gesange als Berufsstudium widmen wollten, Jünglinge unter 20 Jahren, Mädchen zwischen zwölf und achtzehn Jahren, gesund, von wohlgestaltetem Körperbau, vorzüglich guter Stimme und entschiedenem musikalischem Talent, auch einigen Vorkenntnissen. Die Lehrzeit war auf sechs Jahre bemessen. Der häufige Wechsel der Lehrkräfte schon in den ersten Jahren des Bestandes war allerdings kein gutes Vorzeichen für das Gedeihen der Abtheilung, und in der That ist sie wider alles Erwarten an erfolgreicher Thätigkeit niemals den Instrumental-Abtheilungen gleichgekommen, so viel auch zeitweise gethan wurde, sie zu heben und zu reformiren, so viel auch von einzelnen Professoren mitunter gestrebt und und erreicht worden ist. Als erste Gesangslehrer wirkten rasch nach einander Waníček (1815), Franz Strobach (1816), Aug.

Echner (1816—21), als zweite Gesangslehrer Capellmeister Triebensee (1816—19), dann Josef Schnepf, der 1821 auch an Echner's Stelle vorrückte. Für „höheren Gesang" war eine Zeitlang die aus dem Verbande des ständischen Theaters geschiedene gediegene Sängerin Marianne Czejka-Auernhammer engagirt, und dieser dankte, wie schon an einer früheren Stelle bemerkt worden ist, Henriette Sontag, die größte Sängerin in der ersten Hälfte dieses Säculums, die gesunde Grundlage ihrer musikalischen Ausbildung, welche sie den höchsten Zielen zugeführt hat.

Hätte sich Holbein's Oper auch gar keiner anderen Errungenschaften zu rühmen gehabt, schon der Besitz und die glänzende Entwickelung eines Talents, wie es Henriette Sontag war, mußte hinreichen, ihr ein ehrendes Andenken für alle Zeiten zu sichern. Wiederholt schon sind wir dem reizenden Theaterkinde begegnet, das in Prag unter den Augen ihrer Mutter emporblühte. Francisca Sontag-Markloff, die Mutter und Erzieherin des hoffnungsvollen Mädchens, ist uns als Schauspielerin ersten Ranges bekannt. Am 12. Jäner 1787*) zu Hedderuheim als die Tochter eines biederen und gediegenen kurfürstlichen Beamten geboren, der sich in den ersten Franzosenkriegen durch seine menschenfreundliche Aufopferung für die Mitbürger Ruhm erworben aber auch den Tod zugezogen hatte, war Francisca Markloff als Waise mit ihrer Mutter nach Mainz gezogen und hatte dort frühzeitig Liebe für das Theaterwesen an den Tag gelegt. Schon im Alter von zwölf Jahren war „Dem. Markloff" als jugendliche Liebhaberin eine gern gesehene Erscheinung auf einem Mainzer Liebhabertheater, bald sang sie auch und feierte ebenso als Zerline in „Don Juan" wie als Thekla in „Wallenstein's Tod" Triumphe in bescheidenem Kreise. In Mainz lernte die junge Schauspielerin einen liebenswürdigen Berufsgenossen, den Schauspieler Franz Sontag, früheren kurfürstlichen Beamten in Mainz, kennen, der in Aachen engagirt

*) So gibt mir Carl Sontag, der bekannte ehem. hannov. Hofschauspieler, ihr jüngster Sohn, den Geburtstag an, der sonst auch in das Jahr 1789 verlegt wird.

und in Mainz zu Besuche war und schon 1803 den Ehebund mit Francisca Markloff schloß — der Bräutigam zählte 22, die Braut 15 Jahre! Franz Sontag war ein trefflicher Buffo, sein unstetes Wesen aber ließ ihn bei keiner Bühne ausdauern; er wanderte von einer rheinischen Stadt zur andern, bis ihn ein unglücklicher Sturz auf der Bühne zum Invaliden machte, so daß er fortan sich ganz dem guten Sterne der jungen Gattin vertrauen mußte und mit dieser zog, wohin sie ihre Engagements führten. In Coblenz war am 3. Jäner 1806 das älteste Kind des Schauspieler-Ehepaars geboren worden: Henriette, und mit inniger Liebe und wahrhaft mütterlicher Fürsorge überwachte Francisca Sontag die Erziehung dieser wie ihrer später geborenen Kinder. 1812—14 in Darmstadt engagirt, war sie ebensowohl als Schauspielerin wie ihrer Häuslichkeit und des schönen Verhältnisses zu Mutter und Kindern wegen Liebling des Hofes und der Stadt. Als Iffland in der hessischen Hauptstadt gastirte, machte er ihr sofort einen Engagementsantrag nach Berlin; aus Bescheidenheit und Scheu, Rollen der Bethmann zu spielen, lehnte die Künstlerin ab. Iffland forderte sie auf, ihm schlichtweg zu schreiben, wenn sie sich anders besonnen haben würde; als sie es aber that, war es zu spät: ihr Brief war an einen — Todten adressirt; er traf in Berlin ein, als Iffland auf der Bahre lag. Das Engagement in Prag unter Liebich entschädigte Francisca Sontag für Berlin, galt es doch als die höchste Auszeichnung, an der Prager Bühne als Nachfolgerin einer Sophie Schröder festen Fuß zu fassen. Daß ihr dies gelungen, haben wir gesehen. Neben den vielfachen und schweren Pflichten, die ihr die Thätigkeit im ersten Fache des Schauspiels auferlegte, hat jedoch Francisca Sontag niemals der gleich schweren Mutterpflichten vergessen. Mit abgöttischer Verehrung hingen ihre Kinder an ihr, und oft genug hat Henriette Sontag betheuert, daß sie Alles, was sie geworden sei, in erster Linie der Mutter verdanke, welche die Ausbildung ihres Herzens wie ihre künstlerische Ausbildung geleitet, sie auf den rechten Pfad geführt und vor jedem Straucheln bewahrt hat.

Schon in Darmstadt hatte die kleine Henriette durch ihr ergötzliches, lebhaftes Wesen und eine bei solch einem Kinde noch nie gehörte liebliche Stimme Aufsehen erregt. In Gotter's „Medea“ hatte sie noch früher im Alter von vier Jahren zum ersten Male die Bühne, die Stätte ihrer späteren Triumphe, betreten; kaum sechs Jahre alt, sang sie bereits die Lili im „Donauweibchen“ und entzückte damit namentlich bei einem Gastspiele in Mannheim. Schon bei der Probe war, als das Kind das hohe C mit Leichtigkeit anschlug, das ganze Orchester außer sich vor Entzücken; der Capellmeister klopfte auf und ließ eine Fermate daraus machen, „damit das Publicum länger den Genuß habe“. In Prag hatte man Henriette sofort für Kinderrollen engagirt; der 9. Nov. 1816 brachte ihr als Jeriel in der „Teufelsmühle“ einen vollen Theatersieg. Hatte sie schon kurz vorher einen größeren Zuhörerkreis durch den Vortrag der ersten Arie der Königin der Nacht in das höchste Erstaunen versetzt, so rief sie nun in der „Teufelsmühle“ durch den virtuosen Vortrag einer Bravour-Arie den größten Enthusiasmus hervor. Die Direction beeiferte sich selbstverständlich, ein so geniales Theaterkind möglichst oft dem Publicum vorzuführen; man sah die kleine Sontag vielfach in Knabenrollen, als Otto in der „Schuld“, Walter im „Tell“ u. s. w.; auch in der Oper theilte man ihr allmälig Rollen jugendlichen Charakters zu. Da sich aber das Bedürfniß nach einer geregelten Ausbildung und Entwickelung so phänomenaler Mittel geltend machte, war Mama Sontag darauf bedacht, ihr geniales Töchterlein tüchtigen Lehrern zu übergeben. Was lag näher in Prag als das Mädchen der neuerrichteten Gesangsabtheilung des Conservatoriums zu übergeben, in welcher Anna (Nina) Herbst, später eine der bedeutendsten Schauspielerinen des ständischen Theaters, als erste Elevin Aufnahme gefunden hatte! In den zahllosen Biographien der nachmaligen Gräfin Rossi erscheint diese Epoche ihrer Entwickelungsgeschichte in das Gewand der Sage gehüllt. Mit dem größten Aufwand von poëtischer Freiheit, auf Grund falscher und ungenauer Angaben oder verschwommener mündlicher Traditionen ist diese Entwickelungsgeschichte construirt worden; wir mußten uns deshalb die Mühe

nehmen, durch sorgfältige Beachtung der zeitgenössischen Quellen, der Prager Acten und Journale der Wahrheit auf die Spur zu kommen und die mannigfachen Sontag-Fabeln richtig zu stellen.

Die verbreitetste Version ist jene, wornach Henriette als talentlos aus dem Conservatorium entlassen und auf Bitten der Mutter von Capellmeister Triebensee in aller Stille ausgebildet worden wäre, bis sie einst (1820), um eine Gastvorstellung des berühmten Tenors Gerstäcker zu retten, „anstatt der erkrankten Sängerin Demoiselle Comet" den ersten theatralischen Versuch in der Oper als Prinzessin von Navarra in „Johann von Paris" mit epochalem Erfolge gemacht habe. Ueber dieses angebliche erste Debüt hat sich Heinr. Joh. Mirani*) in einer recht liebenswürdigen Geschichte eingehend verbreitet. Der Director des Prager Conservatoriums, erzählt er, habe der Mutter Sontag kategorisch erklärt, das Mädchen besitze wohl zum Schauspiel Talent, eine Sängerin aber werde es niemals werden. In ihrer Verzweiflung sei Mama Sontag zu Capellmeister Triebensee gelaufen, habe diesem ihr Leid geklagt und das Versprechen erhalten, er werde es mit ihr versuchen, wenn sie fleißig und brav wäre. Fleißig lernte denn auch Henriette bei Triebensee und sorgfältig vermied es der Meister — so fabelt Mirani — etwas von ihren Fortschritten in die Oeffentlichkeit dringen zu lassen; sogar bei den häuslichen Festen der Mama Sontag durfte „Jetti" niemals singen, zu Hause bekam die Mama überhaupt nur Solfeggien zu hören, während bei Triebensee schon emsig Opernpartien studirt wurden. Erst das bewußte Gastspiel Gerstäcker's bot Triebensee die Gelegenheit, seine Schülerin aus der geheimnißvollen Studirstube an die Oeffentlichkeit treten zu lassen. Mirani erzählt sehr lebhaft, wie es dazu gekommen; er führt Holbein und Triebensee redend an, schildert die große Verlegenheit, in der man sich befunden habe, da Dem. Comet krank und die Aufführung von „Johann von Paris" mit Gerstäcker festgesetzt war, und wie Triebensee die Direction durch seine

*) „Triebensee, Holbein, Gerstäcker und eine junge Sängerin," Selbsterlebtes von Joh. Heinr. Mirani in „Wiener Chronik", Sonntagabendblatt der „Const. öst. Ztg." 1865, Nr. 32.

geheimnißvolle Schülerin gerettet habe. Leider müssen wir diese ganze hübsche Geschichte zum größten Theil in's Fabelreich verweisen. Richtig ist nur das Eine, daß Henriette Sontag das Prager Conservatorium besucht aber nicht absolvirt hat; nicht constatirte Talentlosigkeit jedoch sondern vorzeitige und unerlaubte Ausflüge in die Oeffentlichkeit waren es, welche ihre Entlassung aus dem Institute veranlaßten. Nach der von Dr. Aug. Wilh. Ambros verfaßten Geschichte des Conservatoriums*) war Henriette Sontag am 1. Juni 1817 in das Institut eingetreten, vierthalb Jahre, 1817—1821, im Verbande des Conservatoriums gewesen, dann aber, „da sich das geniale Mädchen bei rapiden Fortschritten dem vollen sechsjährigen Curs nicht unterziehen mochte, den strengen Anordnungen der Statuten zuwider öffentlich und sogar im Theater aufgetreten, ehe ihre Lehrzeit abgelaufen war", entlassen worden. Thatsächlich zeigte der Conservatoriums-Director Weber in der Directoriats-Sitzung vom 12. Jänner 1821 an, „daß die Gesangsschülerinen (Therese) B(runetti) und (Henriette) Sontag wider das ausdrückliche Verbot in dem Benefice der Mad. Becker als Sängerinen aufgetreten seien und auch einige der anderen Schülerinen hieraus Veranlassung nähmen, sich in Privatakademien zu produciren". Da dieses die Disciplin der Lehranstalt bedrohende Benehmen nicht geeignet war, eine Ausnahme zu Gunsten des besonderen Talents zu rechtfertigen, so wurde in derselben Sitzung die einfache Entlassung der Schülerinen beschlossen, welche übrigens in völlig gütlichem Wege erfolgte, nur daß natürlich kein Absolutorium über einen factisch gar nicht beendeten Curs ertheilt werden konnte. Diese Darstellung wird mir durch ein Schreiben des gegenwärtigen Directors des Prager Conservatoriums Bennewitz bestätigt, den ich zur vollen Sicherstellung jenes Factums zu Rathe gezogen. Director Bennewitz schreibt:

*) „Das Conservatorium in Prag", eine Denkschrift, bei Gelegenheit der 50jähr. Jubelfeier der Gründung von Dr. August Wilhelm Ambros, Directionsmitglied. Herausgegeben vom Vereine zur Beförderung der Tonkunst. Prag, Druck der k. k. Hofbuchdruckerei von Gottlieb Haase Söhne, 1858.

Nach Erhalt Ihres gesch. Schreibens habe ich sofort in der Matrik des Conservatoriums nachgesehen und Folgendes verzeichnet gefunden: „Henriette Sontag, gebürtig aus Koblenz am Rhein, 11 Jahre alt, wurde am 1. Juni 1817 in das Prager Conservatorium aufgenommen, am 20. Febr. 1821 aber aus der Anstalt strafweise entlassen, weil sie ohne Erlaubniß der Direction öffentlich gesungen und zwar in einer Oper zum Benefice der Mad. Becker." Dies der Vermerk in der Matrik. Ich habe wiederholt hören müssen, daß die Sontag wegen Talentlosigkeit aus dem Conservatorium entlassen wurde, und trotz aller Berichtigungen ist die falsche Angabe noch immer verbreitet und namentlich von Feinden des Prager Conservatoriums recht gerne ausgenützt worden. Es wäre in der That angezeigt, wenn dem hämischen Gerede ein Ende gemacht wird, und ich bin Ihnen, unserem alten Gönner, sehr dankbar, daß Sie sich um die Sache interessiren und annehmen. In dankbarster Erinnerung und Hochachtung Ihr ergebener Bennewitz.

Prag, den 23. Sept. 1885.

Dem Wunsche des würdigen Leiters der berühmten Anstalt soll hiemit entsprochen und diese Eine Sontag-Fabel endgiltig abgethan sein. Wenn man aber aus dem Zeitpunkte der Entlassung Henriettens folgern sollte, daß ihr erstes Auftreten als Opernsängerin eben erst seit 1821 datirt, würde man entschieden fehlgehen. Wir müssen im Gegentheil constatiren, daß der Eintritt in das Conservatorium der Bühnenthätigkeit des Theaterkindes Sontag keineswegs ein vorläufiges Ende bereitet hat, daß Henriette vielmehr trotz ihres geregelten Studiums an der musikalischen Lehranstalt ununterbrochen im Theaterverbande verblieben war und thatsächlich auch 1818 und in den folgenden Jahren in den normalen Vorstellungen des ständischen Theaters mitgewirkt hat. Am 8. November 1818 sang sie erwiesenermaßen neben dem Bassisten Lanius als Jacob den Benjamin in „Joseph und seine Brüder". „Diesem Jacob" — schrieb der Correspondent der Bäuerle'schen „Theater-Zeitung" — „konnte man die in Kanaan herrschende Hungersnoth durchaus nicht ansehen, und wäre unserem Benjamin (Dlle. Sontag) das Unglück begegnet, daß sein ermatteter Vater in der Wüste kraftlos zu Boden sank, so hätte er ihn trotz aller kindlichen Liebe doch liegen lassen müssen, bis Hilfe kam, denn er wäre unvermögend gewesen, auch nur

einen Arm von ihm zu heben". Daß dieses Auftreten Henrietten's kein vereinzeltes war und blieb, davon zeugen zahlreiche Theaterberichte aus den nächsten Jahren. So schreibt die „Theaterztg." vom 12. Juni über eine Vorstellung vom 6. Mai 1819:

„Zum Besten der Madame Franciska Sontag gab man ein Potpourri mit Tanz und das Tableau „Die Schlacht bei Leipzig". Bemerkenswerth war die Erscheinung unserer gern gesehenen Henriette Sontag als Emmeline, in welchem Charakter sie die erste Scene derselben und die Arie „Wer hörte wohl mich jemals klagen?" mit einer an einem so jungen Mädchen (sie ist kaum 14 Jahre alt) bewundernswerthen Sicherheit und viel Ausdruck im Vortrage sang. Möge der Genius der Kunst dies aufkeimende bedeutende Talent vor allen verderblichen Einflüssen des Eigendünkels und der Selbstsucht bewahren, dann werden wir uns der schönsten Blüthe und der herrlichsten Früchte zu erfreuen haben..."

Holbein hebt in seinem „Deutschen Bühnenwesen" mit hoher Befriedigung hervor, daß er Henriette Sontag, „welche bei seiner Ankunft in Prag noch im Chore gesungen habe, erkannt und nach wenigen Versuchen mit Glück als erste Sängerin verwendet habe". Damals sei diese Kühnheit viel getadelt worden, die Erfolge aber hätten sie gerechtfertigt. Thatsächlich fiel in die erste Zeit der Regiethätigkeit Holbein's das Auftreten Henrietten's als Melitta in Grillparzer's „Sappho"; das officielle Personenverzeichniß von 1820, das von Holbein selbst angelegt zu sein scheint, verzeichnete:

„Dem. Sontag, Liebhaberinen, 2. und 3. Partien in der Oper; berechtigt als Gustav in der Oper „Das Waisenhaus", als Amor im „Baum der Diana", Benjamin, Rothkäppchen zu schönen Erwartungen."

So war Henriette zweifellos engagirtes Mitglied — gleichzeitig aber auch noch Conservatoriums-Elevin. Eine Prager Correspondenz der Leipziger „Allg. Mus. Ztg." vom Sommer 1820, welche sich über die Prager Opernzustände verbreitet, führt die „kleine Jetti" gleichfalls als engagirte Opernsängerin auf, ohne in Beurtheilung des keimenden Talents eine sonderliche Prophetengabe zu bewähren. Der Berichterstatter verzeichnet als zweite Sängerin neben der Primadonna Becker eine Demoiselle Zimmer, die aus Lemberg gekommen und trotz mancher Mängel nicht ohne

Glück debutirt, dann sich aber ohne Vorwissen der Direction verflüchtigt hatte, und fährt dann fort:

„Da Mad. Czejka vom Theater abgegangen und Mad. Allram leider ihrer Gesundheit wegen allen Gesangspartien entsagen mußte, so haben wir außer dem recht braven weiblichen Chor nur noch Demoiselle Sontag und Dem. Schlager zu erwähnen. Die Erstere ist ein liebliches zwölfjähriges Mädchen mit einem Engelsköpfchen und einer artigen kleinen Stimme, die sich jedoch schwerlich jemals zu einer ersten Sängerin eignen dürfte; letztere hat eine sehr schwache und etwas spitze Stimme, aber einen lobenswerthen Fleiß, der zu Nachsicht und Ermunterung auffordert. Dem. Gieb ist zu kleinen Soubretten-Rollen in der Oper zu verwenden und Dem. Brunetti,*) jetzt noch Anfängerin und, wie es scheint, etwas furchtsam, hat in der „ersten Dame" (Zauberflöte) bewiesen, daß wir von ihr schöne Hoffnungen zu hegen berechtigt sind..."

Hier finden wir nicht allein Henriette Sontag sondern auch das gesammte weibliche Opernpersonal charakterisirt; für die „reizende Jetti" hatte derselbe Correspondent consequent wenig Vorliebe; er zog ihr bei jeder Gelegenheit die junge Brunetti, die ja auch noch Elevin des Conservatoriums war und mit der vorzeitigen Entlassung aus dem Institute Schicksalsgenossin der Sontag werden sollte, vor. Daß man aber bei dieser offenbar regelmäßigen Mitwirkung beider Mädchen in den Vorstellungen des ständischen Theaters bis 1821 gezögert hat, sie wegen öffentlichen Auftretens zu entlassen, muß einigermaßen Wunder nehmen, es sei denn, jene Entlassung wäre wegen einer ganz bestimmten, ihrem Können vielleicht noch nicht angemessenen Rolle oder wegen Nichteinholung der Erlaubniß für diesen Einen Fall erfolgt. Auch in den öffentlichen Akademien der Mad. Czejka wirkte Henriette Sontag schon 1820 mit, während wir ihrem Namen in den Conservatoriumsconcerten derselben Saison nicht begegnen. In diesen Concerten sangen die Conservatoriums-Schülerinen Laufenböck, Schopf, Echner, Herbst, Brunetti und Härtl; Dem. Sontag finden wir in der selbständigen Akademie der Mad. Czejka vom 14. März 1820 ausdrücklich nur als Schülerin der Concertgeberin bezeichnet — sie

*) Nachher Gemalin des fürstl. Fürstenberg'schen Hofcapellmeisters Kalliwoda in Donaueschingen.

sang ein Duett mit ihrer Lehrerin und erntete starken Beifall. In einer anderen Akademie von Marianne Czejka sang Dem. Sontag die Cavatine aus dem „Barbier von Sevilla“ nach „ihrer jugendlichen Kraft zur allgemeinen Zufriedenheit“ und ein Terzett von Götz mit den Herren Hauser und Pohl.

Diese Daten genügen wohl, um zu beweisen, daß der Unterricht der „reizenden Jetti“ im Prager Conservatorium sie in ihrer frühzeitigen öffentlichen Wirksamkeit entweder nicht beeinträchtigte oder daß die Institutsleitung lange Zeit nachsichtig ihr Auftreten vor dem Publicum zuließ; sie beweisen aber auch, wie unrichtig die Angabe ist, daß das jugendliche Genie mit Einem Male nach langem geheimnißvollem Unterricht bei Triebensee der Welt offenbar wurde. Als Elevin des Conservatoriums und als Mitglied des Theaters hat Henriette selbstverständlich den Unterricht dieses Meisters genossen, und daß er neben Mad. Czejka nachhaltigen Einfluß auf ihre künstlerische Entwickelung genommen, wohl auch manche Partie mit ihr einstudirt hat, daran ist ebensowenig zu zweifeln. Auch Pixis als Clavierlehrer und der Componist Bayer hatten dazu beigetragen, das Wunderkind notenfest und musikalisch tüchtig zu machen.

Jene Vorstellung, welche ziemlich allgemein als der Beginn der eigentlichen Bühnencarrière von Henriette Sontag angenommen wird, bedeutete übrigens in der That einen großen, vielleicht den ersten vollen Triumph der jungen Sängerin. Die Prager Oper litt schwer unter der anhaltenden Kränklichkeit der Primadonna Mad. Becker, und mehr als je wurden die beiden jugendlichen Talente der Bühne, die Damen Brunetti und Henriette Sontag, zum Ersatz herangezogen, zumal eine aus München verschriebene Aushilfssängerin Dem. Reger nach einigen Debuts wieder vom Schauplatze verschwunden war. Ein Bericht der „Leipz. Allg. Mus.-Ztg.“ (Nr. 24, Juni 1821) constatirt dies und verzeichnet als erste Debuts der jungen Brunetti in einer ausgesprochenen Hauptpartie deren Auftreten als Emmeline in der „Schweizerfamilie“ und als Marie in „Blaubart“. Bei weitem größer aber als die Erfolge dieser sechzehnjährigen Novize waren die Triumphe,

welche die Krankheit der Mad. Becker ihrer Collegin Sontag verschafften.

„Das schöne Talent der Dem. Sontag“ — erzählt der Correspondent des Leipziger Blattes, der bekanntlich der „reizenden Jetti“ ausnahmsweise weniger als objectiv gegenüberstand — „welche schon früher in zweiten Singpartien mit Beifall gesehen wurde, wenngleich ihre Stimme noch schwach war, hat sich in den letzten Monaten so schnell und verwunderlich entfaltet, daß sie nicht nur als Rosine im „Barbier“ und mehren großen Arien in Concerten mit großem Beifall gesungen, sondern daß wir auch das Vergnügen, die große Kunstfertigkeit des Tenoristen Gerstäcker kennen zu lernen, nur ihrer Kunstfertigkeit, Gefälligkeit für die Direction und schnellen Auffassung verdanken. Hr. Gerstäcker kam während der Krankheit der Mad. Becker, gab zuerst ein musikalisch-declamatorisches Quodlibet, dann den Joseph in Méhuls Oper, dann den Johann von Paris. Man rühmt ihn als einen der ersten Tenore Deutschlands, als einen hervorragenden „deutschen Sänger“, trotzdem er die italienische Kunst ganz beherrscht. Dem. Sontag sang in jenem Quodlibet, dann den Benjamin in „Joseph“ und die Prinzessin von Navarra in „Johann von Paris“. Als der Zettel Dem. Sontag, die sonst den Pagen gab, in dieser Rolle verkündigte, ist nicht zu leugnen, daß allen Freunden ihres Talents etwas bange für den Erfolg wurde, der jedoch die kühnsten Erwartungen übertraf. Sie führte diese wichtige Gesangspartie mit einer Präcision, Reinheit und Zartheit aus, daß man, obschon Mad. Grünbaum zuletzt in Prag die Prinzessin gesungen hatte, in den rauschendsten Beifall ausbrach und sie kaum zu Ende singen ließ. Aber selbst den Enthusiasmus abgerechnet, zu welchem ihre im fürstlichen Prunk blendende jugendliche Blüthe und Lieblichkeit etwas beitragen mochte, muß ihr jeder Unbefangene zugestehen, daß sie mehr als billige Forderungen erfüllte und in Betracht auf ihre Jugend wohl verdiente, nach dem ersten Acte und zu Ende der Oper mit dem kunstreichen Gaste die Ehre des Hervorrufs zu theilen. Auch ihr Spiel war ausdrucksvoll, wenn man ihr gleich Anfangs etwas Befangenheit ansah, welche jedoch zu ihrer Ehre gereichte; dieses Mißtrauen in die eigene Kraft läßt zugleich mit Recht voraussehen, daß sie den rauschenden Beifall des Publicums noch nicht als Tribut annehmen, sondern durch denselben nur befeuert wird, auf dem Wege fortzufahren, der sie einst zur Vollendung führen wird. Ferner wirkten mit Hr. Kainz (Seneschal), Hr. Schikaneder (Wirth); Dem. Schlager d. jüng. sang den Pagen recht brav und gefiel.“

Lebhafter und dramatischer erzählt Mirani die Ereignisse dieses Abends, ernstliche Beachtung können wir ihm aber schon deshalb nicht zuwenden, weil dieser Darstellung gleich zu Beginn der Stempel der Unwahrheit aufgedrückt ist. Mirani gibt an,

eine Erkrankung der Sängerin Dem. Comet habe der Sontag Gelegenheit zu diesem Triumphe geboten, und läßt wiederholt Anspielungen auf jene Sängerin einfließen, die damals noch gar nicht in der Lage war, Primadonnen-Krankheiten zu bekommen, da sie gerade 13 Jahre alt war und erst 1822 neben der Sontag in Prag emporzublühen begann. Mirani erzählt, das Signal zum ersten Applaus sei durch ein leises Bravo Triebensees gegeben worden, das von den Nächsten im Auditorium gehört und sofort mit Begeisterung aufgenommen worden sei. Zum Schlusse aber sei nach unaufhörlichem Jubeln, Schreien und Stampfen des Publicums Gerstäcker mit Henrietten auf der Bühne erschienen und habe das Wort zu folgender Ansprache an das Publicum genommen:

„Die außerordentliche Huld, mit welcher Sie mein Gastspiel aufnehmen, macht mich so kühn, vor Sie zu treten und Ihrem Wohlwollen, Ihrer Beachtung und Nachsicht diese jugendliche Kunstnovize zu empfehlen. Sie ist ein seltenes Talent, welches unter der Leitung des erprobten und erfahrenen Triebensee sich auf das Herrlichste entfalten wird. Von dem Meister auf die rechte Bahn geleitet, von Ihrer Nachsicht eingeführt, wird sie bei eifrigem Streben die Stufe erreichen, welche das Ziel des wahren Künstlers sein soll. Ihre Huld und Gnade hat der angehenden Künstlerin einen Festabend bereitet, der in ihrem Gedächtniß nie erlöschen wird und kann; diese Stunde bleibe für sie die feierlichste ihres Lebens und in dieser feierlichen Stunde rufe ich ihr zu: Klimme empor, mächtig hinan zum Tempel der Kunst, Du wirst den Fels erklimmen und eintreten in die geweihten Hallen. Ihnen, Verehrte, sage ich es in prophetischem Geiste, diese Kunstjüngerin wird einst als die erste Sängerin Deutschlands gefeiert werden!“

Sollte Gerstäcker in der That so genial prophezeit haben? Andere Biographen wissen von dieser Prophezeiung nichts zu erzählen, berichten aber viel von den Schwierigkeiten, die es kostete, um von Mama Sontag die Einwilligung zu diesem gewagten Debut ihrer Tochter zu erhalten. Sie soll dieselbe schließlich nur unter der Bedingung ertheilt haben, daß es ihr freistehe, die Tochter nach der zweiten Probe zurückzunehmen — nur der glänzende Erfolg der Proben versöhnte sie völlig mit dem kühnen Beginnen. Auch die Entlassung der jugendlichen Siegerin aus dem Conservatorium wird von einigen ihrer Biographen auf diesen

Abend zurückgeführt und abermals in einem anderen Lichte dargestellt, wie sie Ambros in seiner „Denkschrift" und die Conservatoriums-Matrik registrirt; man stellt den Act der Conservatoriums-Direction als eine besondere Anerkennung der seltenen Talente Henriettens hin und producirt folgende „Erklärung" der Anstalts-Leitung:

„Die Statuten unseres Instituts verbieten die Wirksamkeit eines Zöglings auf der Bühne; Henriette Sontag ist der Bühne aber unentbehrlich, hat überhaupt in den zwei (?) Jahren ihrer Lehrzeit so unendlich viel gelernt, daß wir ihr vier Jahre vor der gesetzlichen Zeit die Entlassung geben, um sie der Bühne zu erhalten." *)

Wir registriren diese Version der Vollständigkeit wegen; irgend einen Anspruch auf ernste Beachtung vermag sie selbstverständlich nicht zu erheben. Dagegen ist es eine unanfechtbare Thatsache, daß Henriette Sontag seit ihrem Triumphe als Prinzessin von Navarra als erste Sängerin das Ensemble des ständischen Theaters geziert hat. Wir sehen sie nun unter den Säulen der Holbein'schen Oper als die stärkste und kostbarste geschätzt, und wo von Thaten dieser Oper die Rede ist, wird das wunderbar aufblühende Mädchen, das im Alter von fünfzehn Jahren Primadonna einer ersten Bühne geworden ist, mit uneingeschränktem Ruhm genannt. Unter der strengen Leitung der Mutter schritt sie, keineswegs berauscht durch die frühen Triumphe, mit rastlosem Fleiße vor; ihre kindliche Naivetät und holde Bescheidenheit blieben ungetrübt durch die großartigsten Erfolge, und willig unterordnete sie sich der strammen musikalischen Führung Triebensee's und der schauspielerischen Anleitung ihrer Mutter. Triebensee faßte die junge Diva keineswegs zart an und ließ keine Primadonnen-Caprice passiren. Als sie einst auf der Probe mit halber Stimme sang, donnerte er sie mit den Worten an: „Was heißt denn das! Sperr' Sie's Maul auf, dumme Gans, daß man hören kann, ob der Gesang was werth ist!" In Thränen aufgelöst, klagte Henriette der Mutter diese Behandlung. „Mein Kind," antwortete die gediegene Frau,

*) Mitgetheilt in einem Nekrologe der Künstlerin in A. Heinrich's „Deutschem Bühnen-Almanach", 19. Jahrgang, Berlin, 1. Jäner 1855.

„daß Triebensee ein grober Mann ist, weiß Jeder, der dabei war, und Du verlierst in Niemandens Augen Etwas; daß es Triebensee aber gut mit Dir meint und seine Sache versteht, mußt Du einsehen, Du hattest Unrecht, mit halber Stimme zu singen — soll diese Nachlässigkeit der Anfang zum Primadonna-Spielen sein, so verbitte ich es mir. Ich werde mir dergleichen auch dann verbitten, wenn Du auf die höchste Stufe der Kunst gelangen solltest, denn wenn man sich etwas erlaubt, was andere, geringer Gestellte sich nicht erlauben dürfen, so zeigt das keinen guten Charakter. Hast Du mehr Talent und eine bessere Stimme als Andere, so ist das eine Gnade von Gott, der Dir diese Gaben auch ebenso nehmen kann, als er sie Dir gab." Dem dramatischen Unterricht der Mutter, welche — wie wir sehen — eine wahre Lenkerin ihrer Tochter auf dem Pfade des Lebens und der Kunst geworden ist, dankte Henriette auch ihr darstellerisches Vermögen, das ihr oft, ganz abgesehen von dem Gesange, selbständige Triumphe brachte. Der Zauber, den Henriette auf Alle ausübte, die sie hörten und sahen, war mächtig. Niemand konnte sich dem Eindrucke entziehen, den ein so seltener Verein aller Vorzüge ausübte.

„Sie war das holdeste, liebenswürdigste und einfachste deutsche Mädchen" — so schildern sie uns Zeitgenossen — „von mittlerer Größe, dem zierlichsten Wuchse, mit einem lachenden, runden Gesichtchen, blauen, sanften lebhaften Augen, stets heiter, voll Laune und Muthwillen, aber von den Grazien umweht in jeder Bewegung, dabei mit dem besten Herzen begabt, stets hilfebereit, immer wohlthätig, freundlich, zuvorkommend und liebreich. Alle Directoren geben ihr das Zeugniß, daß sie nie eine gutwilligere unverdrossenere Sängerin hatten. Mit dieser bezaubernden Persönlichkeit einte sich eine glockenreine, klare, liebliche, weiche und umfangreiche Stimme und die eingehendste musikalische Bildung. Ihr Vortrag war zugleich im höchsten Grade präcis, kunstgerecht und natürlich wie herzlich, ergreifend und seelenvoll; die höchste Gewandtheit und Kehlenfertigkeit für verzierten Gesang wie ein seltener Grad von Ausdauer waren ihr eigen. Für den Ausdruck tief erschütternder Leidenschaftlichkeit fehlten ihr die Mittel, dagegen war sie in Partien, die ihrer Persönlichkeit zusagten, in launigen, schalkhaften und gemüthlichen Rollen unerreichbar und unvergleichlich. Die zarteste, duftendste, süßeste Blume der deutschen Gesangskunst verschwand mit ihr von der Bühne."

Holtei, der sie 1825 im Königstädter Theater in Berlin bewunderte, gibt sich von der jugendlichen Zauberin besiegt und findet nicht Worte genug, ihre Macht und Kunst zu preisen.

„Ich habe schönere Frauen gesehen, größere Schauspielerinnen" — schreibt er begeistert — „habe gewaltigere Stimmen gehört, vielleicht auch höhere Virtuosität des Gesangs, das will ich nicht leugnen, aber einen so innigen Verein von Anmuth, Reiz, Wohllaut des Organs, Ausbildung aller künstlerischen Fähigkeiten, Darstellungsgabe, besonnener Anwendung der Mittel, bescheidener Coquetterie wüßte ich nie und nirgends bewundert zu haben; ja, wir waren berauscht. Was diesem Wundermädchen in meinen Augen die schönste künstlerische Weihe gab, war die Klarheit, ich möchte es am liebsten „Weisheit" nennen, mit der sie zu bestimmen vermochte, wo es am Orte war, ihrer Kehlenfertigkeit freien Lauf zu lassen und ihren Vortrag mit Coloraturen und Spielereien zu zieren, wie mit bunten Blumen, oder wenn die Würde einer einfachen Melodie, die Bedeutung der Situation, der Fortschritt der Handlung dies unpassend machte, sich und ihre Geschicklichkeit zu beherrschen und nur der dramatischen Wahrheit zu huldigen. Ich weiß noch sehr wohl, wie sie, aufgefordert, als Lila in der veralteten „cosa rara" einige moderne Nummern einzulegen, lächelnd entgegnete: „Diese Musik verträgt keine solche Einlagen; bin ich nicht im Stande zu wirken, wenn ich jede Note singe wie sie ist, dann desto schlimmer für mich."

Prag erfreute sich des Besitzes dieser Perle, nachdem sie einmal in ihrer vollen Kostbarkeit entdeckt worden war, nur drei Jahre, aber sieben Jahre hat Henriette Sontag im Ganzen der Prager Bühne angehört; sie hat hier ihre Lehrjahre durchgemacht und hier, kaum zur Jungfrau erblüht, ihre ersten künstlerischen Siege errungen. Die Holbein'sche Oper hat Henriette Sontag manchen Erfolg verdankt, und unvergessen blieben lange die glanzvollen Abende, an denen die vergötterte „Jetti" ihre jugendfrische Persönlichkeit, ihr künstlerisches Genie für neue Werke einsetzte. Bei einer näheren Beleuchtung der Errungenschaften der Direction Holbein auf operistischem Gebiete werden wir ihrem Namen fast überall begegnen, wo es einen Erfolg gab; ihre Agathe im „Freischütz" hat die Prager Première der Oper zu den glänzendsten gemacht, die das Werk überhaupt gesehen hat. Der Abgang der „reizenden Jetti" von Prag bedeutete denn auch ein wahres, kein phrasenhaftes Unglück für die ständische Bühne. Im Sommer 1822 unternahm Jetti ihren ersten Gastspiel-Ausflug

nach Wien und versetzte die Wiener in einen Taumel des Entzückens, in welchen das kühle Prag trotz seiner Verehrung des „Sonntagskindes" niemals gerathen war. Als Prinzessin von Navarra trat Henriette Sontag am 20. Juli im Theater an der Wien zum ersten Male auf und feierte einen vollen Triumph.

„Demoiselle Sontag, Opernsängerin vom k. st. Theater in Prag" — schrieb „Bäuerle's Theaterztg." — „betrat dies Theater zum ersten Male als Gast und errang sich durch ihre ausgezeichneten Talente sehr großen und allgemein verdienten Beifall. Diese Künstlerin hat bereits in ihrer Jugend eine bedeutende Kunststufe durch Fleiß und Anstrengung erreicht und bei ihrer bedeutenden Anlagen kann man wohl mit Zuversicht sagen, daß sie zur ausgezeichneten Gesangsvirtuosin berufen sei und diesen Rang gewiß einnehmen wird, wenn sie fortfährt, mit gleichem Eifer sich auszubilden und sich vor Allem an gute Muster hält. Wohl that es allen musicalischen Ohren, wieder eine rein klingende, echte Sopranstimme zu hören, welche Weichheit, Biegsamkeit und Kraft in sich vereint. Schon mit den ersten Tönen gewann Dem. S. alle Herzen ..... Mit diesen musicalischen Eigenschaften verbindet sie noch den seltenen Vorzug, daß sie sich zugleich als talentvolle Schauspielerin auszeichnete."

Diese Erfolge wuchsen mit jeder Rolle des Gastspielcyclus, der sich bis tief in den August hinein erstreckte und sowohl das Theater an der Wien als das Kärtnerthortheater (die damals unter gemeinsamer Direction standen) täglich füllte. Die Rosine, Pamina, Myrrha, Agathe, Amenaide u. s. w. entzückten in gleichem Maße, und die zahlreichen Gelegenheitspoeten des damaligen Wien hatten vollauf zu thun, dem allgemeinen Enthusiasmus Ausdruck zu leihen. Am 4. April 1823 trat die treulose Jetti, nachdem sie zum schmerzlichen Bedauern Prags der Stätte ihrer künstlerischen Entwickelung, ihrer ersten Siege Valet gesagt, bereits als engagirtes Mitglied, als Remplaçantin der Minna Schröder in „Don Juan" als Donna Anna in Wien auf. Die Euryanthe war die erste neue künstlerische That der Sontag in Wien, und bald erfüllte die „böhmische Nachtigall" — wie man sie etwas ungenau damals bezeichnete — ganz Europa mit ihrem Ruhme. Wo ihr berückender süßer Gesang ertönte, waren alle Herzen gefangen, eine Verzückung ergriff selbst das kälteste Theaterpublicum Norddeutschlands, und eine Serie von Städten stritt sich um die

Ehre, der Diva Wiege in ihren Mauern gehabt zu haben, was den boshaften Saphir zu einem zeitgemäßen Spottartikel begeistert hat. Auber und Boieldieu wurden von der Sontag so recht eigentlich in Deutschland eingeführt, namentlich der „Schnee" Auber's dankte Henrietten seine Existenz in deutscher Façon; nach ihr zerrann er.

Die späteren Schicksale der Sontag kennt man so ziemlich; durch Mittheilungen von befreundeter Seite*) bin ich aber in der Lage, zu der einst ungeheueren Sontag-Literatur manchen vielleicht bemerkenswerthen Beitrag zu liefern. Die Gegenwart vermag den Sontag-Enthusiasmus kaum mehr zu fassen — so manche unserer Primadonnen erfreut sich oder rühmt sich lärmender Huldigungen, glänzender äußerer Auszeichnungen; niemals aber ist eine Sängerin wie Henriette Sontag durch ihre Kunst und ihr eigenes liebreizendes Wesen, ihr edles Herz, ihre Distinction emporgehoben worden zur höchsten socialen Stellung, zur gleichberechtigten Freundin von Fürstinen, zur Freundin von Monarchen in des Wortes bester Bedeutung. Wie hoch aber auch das siegreiche Talent und die äußerste Gunst des Glückes die Sängerin erhob, sie selbst überhob sich niemals; die schönsten Triumphe feierte stets ihr Herz; in rührender Anhänglichkeit blieb sie ihrer Mutter, ihren Geschwistern, ihrer ehemaligen Lehrerin Czejka und allen denen, die ihr jemals Freundliches erwiesen hatten, ergeben, und selbst an ihren erbittertsten Feinden und Feindinen hat sie sich oft in edelster Weise gerächt. Als Henriette von Prag schied, war ihre Mutter schon über die Blüthezeit ihrer Kunst hinaus, wenn auch immer noch eine stattliche Frau und eine vortreffliche

---

*) Der Prager Museumsbibliothekar Hr. Anton Jaroslaw Vrťátko, ein treuer Verehrer der Künstlerin Sontag und ein ebenso treuer Freund der Familie Sontag, bewahrt eine kleine Sammlung von Briefen Henrietten's, Druckschriften mit Beziehungen auf sie und anderen kostbaren Sontag-Andenken; aus diesem Schatze, sowie aus Mittheilungen der beiden noch lebenden Brüder Henrietten's, des k. k. Obersten August Sontag in Prag und des bekannten Schauspielers Carl Sontag schöpfe ich hier zum Theil. Der Verf.

Schauspielerin; ihre jüngere Schwester Anna (geb. 26. Jäner 1812 zu Darmstadt), auch „Nina" oder „Nanette" genannt, wirkte bekanntlich in Prag als „Theaterkind" neben der gefeierten Schwester; zwei Brüder, August (geb. 29. Juli 1820) und Fritz (geboren 19. Aug. 1821) standen im zartesten Kindesalter, als Henriette von Prag schied, ein dritter Sohn (Carl) wurde erst am 20. Febr. 1828 zu Dresden geboren. Die Sorge für die Mutter, für einen Vater ohne Beschäftigung und Einkommen und für die unmündigen Geschwister lastete nun mehr oder minder auf Jetti, und sie betrachtete es als selbstverständlich, daß sie diese Sorge übernahm. So lange und wo es ging, machte sie ihr Engagement von dem gleichzeitigen Engagement der Mutter abhänging; Schwester Nina wurde zum Theil von ihr oder wenigstens auf ihre Kosten für die Bühne ausgebildet, für welche sie außerordentliche Gesangsmittel, fast noch bedeutendere als jene der berühmten Schwester, mitzubringen schien, die Brüder wußten im Anfang ihrer Carrière — es war bei den beiden älteren die Militär-Carrière in Oesterreich — daß ihnen Schwester Henriette keine Bitte um Subvention versagen konnte. Von Wien, wo die Rivalität älterer und verblühender Sängerinen Henrietten manche unangenehme Stunde bereitete, ging die jugendliche Primadonna zunächst auf Kunstreisen, dann an das Königstädter Theater in Berlin, wo nun der Sontag-Enthusiasmus die gewaltigsten Dimensionen annahm. Von Leipzig aus (1825) schreibt Henriette an eine ihrer Freundinen in Prag: „Mir gefällt es hier weniger als ich hier gefalle. Die kalten Sachsen wollen recht viel Vergnügen an mir finden, ich desto weniger an ihnen." Von allen Partien, die sie dort sang, hatte „Euryanthe" den größten Erfolg. „Euryanthe" — schreibt sie — „hat ungeheuer Glück gemacht, keine Oper hat hier so gefallen." Mutter und Schwester traten ebenfalls in Leipzig auf, Franciska Sontag gefiel als Maria Stuart „außerordentlich", Nina trat, wie Henriette schreibt, zum ersten Mal in einem neuen Stück auf. Von Leipzig fuhr die Familie nach Prag, noch in demselben Jahre aber kam das Berliner Engagement zu Stande. Das Erste, was Henriette in den neuen überaus günstigen Ver-

hältnissen that, war, daß sie ihre stark verschuldete Mutter rangirte. Sie übernahm die Tilgung eines Vorschusses von 3000 Thaler für dieselbe und zahlte ihr überdies 1000 Thaler jährlich aus. Ueber ihren Aufenthalt in Berlin äußert sie sich ganz entzückt:

„Es gefällt mir hier ganz außerordentlich, und ich zweifle, daß ich sobald von hier weggehe. Das Theater ist wunderschön, und ich werde hier angebetet wie eine kleine Königin. Wenn ich mich blicken lasse, jubelt Alles. Die Mutter und Schwester Anna gefallen erstaunlich..." Ein andermal: „Mein hiesiger Aufenthalt ist sehr angenehm. Man trägt mich auf den Händen; wo ich hinkomme, werde ich besungen, oder man bringt der hochgefeierten Sontag ein Lebehoch!"

Die Mutter, Schwester Anna und die Brüder „Fritz und Gustel" blieben ebenfalls in Berlin und erfreuten sich der besonderen Fürsorge Henrietten's. Die finanzielle Lage der Mutter hatte sich immer mehr verschlimmert, so daß ihr Henriette, deren ganzes Einkommen der Vormund und das Vormundschaftsgericht verwaltete, monatlich 100 Thaler aussetzte und sich zur Zahlung der ganzen Schulden verpflichtete; diese gehäuften Verpflichtungen scheinen eine momentane Erkältung in den Beziehungen zwischen Mutter und Tochter hervorgebracht zu haben, sie lebten nun separirt. Henriette war mit einer innigen Liebe im Herzen von Prag geschieden; sie galt einem jungen Cavalier, der für sie in Leidenschaft erglühte und um jeden Preis nach ihrer Hand strebte. Der Briefwechsel zwischen dem jungen Grafen, damals Oberlieutenant bei Constantin-Cürassieren, und Henriette war ein sehr lebhafter; oft schrieben sie einander viermal wöchentlich, in den letzten Decembertagen war der Geliebte in Berlin und feierte den Christabend bei Henriette, welcher er, wie sie ihrer Prager Freundin schreibt, einen „prächtigen Pelz von veilchenblauem Sammt mit grauem Pelzwerk" verehrte. Erst 1827 umdüsterte sich der Himmel mit „Eduard"; zwar dauerte der Briefwechsel fort, aber Jetti merkte, daß seine Bemühungen, die Einwilligung seiner Familie zur Heirat mit der berühmten jugendlichen Sängerin zu erreichen, fruchtlos blieben, und für eine Liebe ohne Aussicht auf Ehe war sich Jetti zu gut.

Ihre Berliner Triumphe hatten sich mittlerweile gemehrt und

gesteigert — noch nie war eine Sängerin gefeiert worden wie sie. Als sie im December 1825 ein Concert gab, war die Cassa schon um 6 Uhr gesperrt, die Rein-Einnahme betrug 1500 Thaler; sie erhielt Engagementsanträge mit dem Anbot von 40.000 Francs jährlich. Im Mai 1826 hat Henriette allerlei neue und interessante Dinge nach Prag zu schreiben. Sie war für zwei Monate auf zwölf Gastrollen an die italienische Oper in Paris mit 12.000 Francs engagirt; vom König von Preußen hatte sie einen prachtvollen Brillantschmuck erhalten. Selig und zugleich mit rührender Bescheidenheit schreibt sie:

„Ich habe von allen hiesigen Sängerinen den schönsten Schmuck, und das will viel sagen; denn die suchen ihres Gleichen. Ich danke aber auch täglich dem lieben Gott dafür, bitte ihn aber auch zugleich, mich in meinem Glücke nicht übermüthig werden zu lassen, sondern mir meinen heiteren Sinn zu bewahren und meine Fehler einsehen zu lassen ....“

Als Sophie in „Sargin“ gefiel Jetti, wie sie sagt, „unmenschlich“, ihre Courage und ihre Lebenslust wuchs mit jedem Tage. Mit einem gewissen Stolz schreibt sie davon, daß sie jeden Tag ausreite und unter den Damen als die beste Reiterin gelte. Bald schaffte sie sich auch eine Equipage mit prächtigen Mecklenburger Schimmeln an und lebte nun in der That wie „eine kleine Königin“. Sie wohnte bei Frau Justizrath Ludolff im Thiergarten, trank fleißig Brunnen und empfing ab und zu den stets willkommenen Besuch von Schwester Nina. Mama Sontag hatte mittlerweile einen Ausflug nach Dresden gemacht, als Lady in „Kabale und Liebe“ sehr gefallen und besonders das Wohlgefallen der Königin erregt; nach dem Tode des Königs aber kehrte sie nach Berlin zurück, was Jetti umso angenehmer war, als sie nun Schwester Nina bei der Mutter lassen konnte, wenn sie nach Paris ging. Vor ihrer Abreise mußte sich Henriette noch die Concurrenz der Catalani in Berlin gefallen lassen: „Die Catalani ist schon einige Monate hier“ — schreibt sie mit sichtlichem Verdrusse — „gefällt nicht im Allgemeinen, sie schreit zu viel. Wir sehen uns oft, gestern in Gesellschaft bei mir, wo sie sang; sie geht bald wieder nach Italien.“

Henrietten's Briefe werden nun seltener; sie kommen aus London, Paris, Warschau, Haag, Frankfurt, Wien, Berlin, London, Hannover und umspannen den Zeitraum von 1828 bis 1852. Die kleine „Jetti" von Prag wurde nun doch Gräfin; nicht der Graf in Prag aber, mit dem sie sich in herzlicher Liebe begegnet hatte und der später eine hervorragende Rolle in der Armee Oesterreichs spielen sollte, ist ihr Gemal geworden, sondern Graf Rossi, ein angesehener und in bedeutenden Missionen verwendeter piemontesischer Diplomat, reichte ihr Herz und Hand, und die glücklichste Ehe verband Beide. Als Henriette diesen entscheidenden Schritt im Leben that, stand sie auf der Höhe ihrer Künstlerschaft. Ihre Rückkehr von Paris nach Deutschland hatte einem Triumphzuge geglichen: in Mainz hatte sie der greise Mathisson aufgesucht und gesegnet, in Weimar begrüßte Goethe mit väterlicher Liebe seine „flatternde Nachtigall", in Frankfurt gingen die Wogen des Enthusiasmus so hoch, daß sogar der Hotelier jede Bezahlung ausschlug, in Berlin wollte man sie um jeden Preis fesseln, und als sie trotzdem ging, um abermals in Paris zu singen, drohte das Publicum im Theater mit einem Sturm des Unwillens, den allerdings der Gesang der „Nachtigall" in einen Sturm des Beifalls verwandelte. Von einem Londoner Gastspiel brachte sie 20.000 Thaler heim. 1830, nachdem sie ihrem geliebten Carlo zunächst heimlich die Hand gereicht, schied Henriette als „Semiramis" von der Bühne, in einer Rolle, in welcher ihr Rossini selbst den ersten Preis zuerkannt hatte. Sie sang vorläufig nur mehr in Concerten in Rußland und Hamburg und ließ sich dann im Haag, wo ihr Gatte stationirt war, nieder. König Friedrich Wilhelm III. von Preußen, ein treuer Verehrer der Sänger, erhob sie in den Adelstand mit dem Prädicat „von Lauenstein", um sie hoffähig zu machen, und nun erfolgte die öffentliche Declaration ihrer Ehe. Einst eine Zierde der Bühne, wurde Gräfin Rossi nun eine Zierde der Salons, und Damen der höchsten und exclusivsten Kreise wetteiferten, ihr Hochachtung und Sympathie zu bezeugen; man schätzte sich glücklich, ihren Gesang bewundern, ihrer herrlichen Stimme lauschen zu dürfen.

Graf Rossi kam vom Haag als bevollm. Minister zum Bundestag nach Frankfurt, dann wieder nach dem Haag und von dort nach Petersburg, wo die Salons der Gräfin Rossi den Mittelpunkt der guten Gesellschaft bildeten und auch vom Kaiserpaare mit Vorliebe besucht wurden. In dieser Stellung traf Henriette ein herzbewegender Brief ihrer ehemaligen Lehrerin Czejka, die sich in großer Bedrängniß und Armuth befand und nicht einen Augenblick säumte die Gräfin, der Lehrerin Dankbarkeit zu bezeugen und Hilfe zu bringen. Ihrer directen Intervention bei den allerhöchsten Kreisen gelang es, daß Mad. Czejka als Gesangslehrerin der kaiserlichen Familie nach Petersburg berufen wurde, und mit Feuereifer traf sie persönlich alle Anordnungen zum Empfange der Meisterin. Durch ein Hoffest in Carskojeselo verhindert, sie persönlich bei der Ankunft in Kronstadt zu begrüßen, sandte sie einen Vertreter dahin, der sie empfing und nach Petersburg in die sorgfältig eingerichtete Wohnung geleitete — selbst für Equipage, männliche und weibliche Dienerschaft der Lehrerin hatte die Gräfin gesorgt,*) und mit kindlicher Liebe war sie auch in der Folge bestrebt, Mad. Czejka den Aufenthalt in der Carenstadt angenehm zu machen. Später (1845) wurde die stark gealterte Czejka Gesangslehrerin am herzoglichen Hofe in Altenburg, wo sie Wohnung, Kost, Equipage und 600 Thaler Gehalt für den Winter hatte; 1849 starb sie im Hospital zu Linz. Die Pietät der Gräfin Rossi erstreckte sich auch auf die Tochter der Lehrerin, ehemals Primadonna am coburg'schen Hoftheater, welcher sie wiederholt Unterstützung zu Theil werden ließ. Als Henriette 1843 von Petersburg schied, um nach Berlin zu übersiedeln, wo sich ihr Gatte von den finanziellen Opfern seiner Petersburger Stellung zu erholen hoffte, nahm die Kaiserin ein kostbares Halsband vom Halse und hängte es der Gräfin um mit der Bitte, es zur Erinnerung an sie zu tragen. In Berlin war ihre Stellung ebenso glänzend bei Hofe und in der Gesellschaft wie in Petersburg.

---

*) „Das Triumvirat F. D. Weber, Witasek und Tomaschek. Aus dem Gedächtnißalbum eines alten Musikanten. Beil. zur „Boh.“ Nr. 30, 18 3.

Während Henriette in Berlin die Königin der Salons war, hatte ihre Schwester Nina, das ehemalige Prager Theaterkind, deren Stimme und Talent zu den großartigsten Hoffnungen für die Zukunft berechtigte, der Welt abgesagt und den stillen Frieden des Klosters aufgesucht. Als Jetti in der preußischen Hauptstadt ihre ersten Triumphe feierte, war Nina ihre Schülerin, und wiederholt äußert Jetti in ihren Briefen herzliche Freude an den gewaltigen Fortschritten des Schwesterleins, das allerdings gar oft traurig die Flügel hängen ließ, furchtbar ernst war und Niemand unähnlicher schien als einer Zukunfts-Primadonna.

„Anna ist wie eine Tanne gewachsen und bildhübsch" — schreibt Jetti im Mai 1826 von Berlin — „sie ist erstaunlich ernst und gesetzt, für ihr Alter auffallend. Ich habe ihr eine großmächtige Perücke von Zucker machen lassen; die wird ihr gewöhnlich aufgesetzt, auch heißt sie nie anders als „Herr Professor". Viel Talent zum Singen bekommt sie, ich gebe ihr jetzt Unterricht im Singen; die Zerline, Aennchen im Freischütz, Pagen im Figaro singt sie schon recht artig."

Der Ernst, das düstere Wesen Nina's, das so auffallend von dem heiteren, lebensfrohen Charakter Henrietten's abstach, prägte sich immer stärker aus; zwar folgte sie ihrer Mutter in's Engagement nach Aachen (1828), ließ sich in Magdeburg und Kassel engagiren, endlich aber — man sagt, die alte und ewig neue Geschichte vom gebrochenen Herzen habe dabei mitgespielt — hielt sie es nicht mehr aus in der glänzenden Welt des Scheins und trat (in den vierziger Jahren) in den strengsten katholischen Nonnen-Orden, in das Kloster der barfüßigen Carmelitinen zu S. Benedict auf dem Prager Hradschin (ehemals Barnabitenkloster) als Novize ein; für die schweren Bußübungen und Hausarbeiten aber erwies sich ihre Constitution zu schwach und sie mußte, wenn auch widerstrebend, 1845 den Habit der Carmelitin ausziehen und in das mütterliche Haus zurückkehren, wo sie jedoch das Leben der Nonne fortsetzte und den Tag theils in den Kirchen theils Rosenkranz-betend zu Hause zubrachte. Sie bewarb sich um Aufnahme in ein anderes Kloster bei Gmunden, trat aber schließlich in die altehrwürdige Abtei der Cistercienser-Nonnen zu Marienthal in der

sächsischen Lausitz, wo ihre Einkleidung (nach einem Briefe der Mutter an Frau Prof. Johanna Engel in Prag) am 2. Juli 1845 (nach Anderen erst 1848) in den weißschwarzen Cistercienserhabit unter großer Feierlichkeit in Anwesenheit der Mutter stattfand. Nina — nun „Schwester Juliana“ — wurde ein besonderer Liebling der Aebtissin und des Propstes von Marienthal; sie übertraf alle anderen Conventualinen (auch die ehemals gefeierte Berliner Schauspielerin Marie Herold wurde Cistercienserin zu Marienthal) an Geist und Kenntnissen, aber auch an Demuth, Gehorsam und Frömmigkeit. Sie lernte mit Eifer lateinisch, spielte die Orgel wie St. Cäcilia und sang dazu mit ihrem herrlichen Organ, daß die Leute aus der Umgebung herbeiströmten, um die gottbegnadete Sängerin zu hören. Aber nur auf Geheiß der Oberin übernahm sie eine Solostimme, sonst erschien es ihr unvereinbar mit der Demuth einer Klosterfrau, durch einen unverdienten Vorzug, wie es ihre Stimme war, zu glänzen. Nur der Befehl der Aebtissin konnte sie auch bewegen, Besuche zu empfangen, die ihr, der Schwester der berühmten Henriette Sontag, galten, und scheu wie ein Reh verschwand sie stets so bald als möglich aus dem Sprechzimmer. Henriette Sontag hat „Schwester Juliana“ im Kloster Marienthal wiederholt besucht, ja mit Vorliebe weilte sie in dem stillen abgeschiedenen Thale, unter den Klosterfrauen. Gern entfloh sie dem Gewühl der großen Welt, lärmenden Triumphen, glanzvollen Festen, um einige Tage in klösterlicher Einsamkeit nur der schwesterlichen Liebe und ihrer Herzensfrömmigkeit zu leben. In der schlichten Zelle der Schwester Juliana sang sie dann wohl mit dieser Duette, und auf dem Kreuzgange lauschten die Nonnen dem unvergleichlich schönen Doppelgesange. Die Stimme Nina's (Julianas) hatte sich, seit sie nur zum Lobe des Herrn erklang, wunderbar entwickelt — wie Engelsgesang ertönte sie oft in der Abteikirche.

Im Jahre 1849 trat eine nie geahnte Wendung in den Verhältnissen Henriettens ein. Das Vermögen ihres Gatten war durch den nothwendigen Aufwand, der mit seiner diplomatischen Position verbunden war, zusammengeschmolzen, das Jahr 1848

hatte durch Rückgänge in den Papiercursen ihr eigenes großes Vermögen auf kaum 100.000 Thaler reducirt — das versprach wenig für die vier Kinder (Grafen Alexander und Luigi, Gräfinen Marie und Alexandrine Rossi), die ihr von sieben geblieben waren, — noch einmal wollte sie die Kraft ihres Gesanges erproben; jedem Kinde wollte sie 100.000, sich und dem Gatten 500.000 Thaler erwerben, und die unerhörten Anerbietungen der Impressarii (Lumley garantirte eine Million Francs für vier Jahre, die sich allerdings durch finanzielle Zwischenfälle auf eine halbe Million reducirte) verbürgten den Erfolg. Nach nahezu zwanzigjähriger Pause, eine zwar noch schöne und stattliche, aber doch schon 43jährige Frau, wandte sie sich wieder der Bühne und der Oeffentlichkeit zu; Graf Rossi erhielt über wiederholtes Ansuchen seinen Abschied aus dem Staatsdienste und begleitete die opfermuthige Gattin. Daß sie noch immer zu singen und zu siegen wußte, zeigte sich bald. In London, Paris, in den größten Städten Deutschlands sang sie wieder ihre Glanzrollen und entzückte Alles. Auch Prag, das einst Henriette Sontag zugejubelt hatte, bekam die Gräfin Rossi noch einmal zu hören; der Adel veranstaltete ein Wohlthätigkeitsconcert im Sophieninselsaale, in welchem sie sang; im „schwarzen Roß“ wohnte sie, und den Tag über lösten sich ununterbrochen Besuche der höchstgestellten Personen in den Gemächern der gräflichen Sängerin ab. Um die Summen voll zu machen, die sie zu erringen hoffte, entschloß sich Henriette zu einem weiteren Siegeszuge über den Ocean. Wie eine Fürstin empfangen und begrüßt, betrat 1852 die Gräfin Rossi den amerikanischen Boden; trotzdem die Alboni ihr Concurrenz zu machen strebte, beherrschte sie allein das Terrain, sie gab Gratis-Concerte für die Schuljugend, entzückte Alles wie durch ihre Stimme und ihre Kunst, so durch ihre Anmuth und Liebenswürdigkeit. In New York, Boston ersang sie sich Triumphe, dann eilte sie nach Mexico, um trotz der dringenden Abmahnungen des Gatten und wohlmeinender Freunde unter den ungünstigsten sanitären Landesverhältnissen dort die letzte Station ihrer Tournée zu absolviren — es sollte auch die letzte Station ihrer wechsel- und glanzvollen irdischen Laufbahn sein. Vor einer Vorstellung

von „Lucrezia Borgia" erkrankte sie heftig, die asiatische Cholera hatte Henriette ergriffen, und am 17. Juni 1854 verschied sie in den Armen des trostlosen Gatten.*)

Alle Journale diesseits und jenseits des Oceans brachten Trauerartikel über das Hinscheiden der unvergleichlichen Sängerin und seltenen, edlen Frau; die mexicanischen Blätter erschienen mit Trauerrand. Die provisorische Beisetzung bei S. Fernando in Mexico erfolgte unter großartigen Feierlichkeiten; nach mancherlei Schwierigkeiten, die namentlich dem Sarge einer an Cholera Ver-

*) Die Krankengeschichte schildert ein Brief des Grafen Rossi folgendermaßen: Am 11. Juni fühlte sie sich unwohl, doch bereitete sie sich, in's Theater zu gehen, als sie von einem heftigen Cholera-Anfall ergriffen wurde, der durch rasch angewandte ärztliche Hilfe derart beseitigt wurde, daß sie noch an demselben Abend die Lucrezia singen wollte und nur mit Mühe davon zurückgehalten werden konnte — den folgenden Tag (12.) fühlte sie sich ziemlich wohl, aber sehr matt, doch gegen Abend stellten sich gewaltsame Erbrechungen ein, die 24 Stunden anhielten und einer großen Nervenaufregung Platz machten; dieser leidende Zustand dauerte bis zum Morgen des 14. Bei all den qualvollen Leiden war sie vollständig bei sich und die im Laufe des Tages calmirende Nervenaufregung ließ einige Hoffnung schöpfen, welche die Aerzte aber nicht zu theilen schienen. Die Hoffnung auf Besserung war eine trügerische; denn bald stellten sich Congestionen gegen den Kopf ein, und der Lauf der Krankheit zeigte die Symptome des Choleratyphus. Obwohl ohne Krämpfe, waren die Erbrechungen doch so schmerzvoll wiedergekehrt, daß sie öfter bewußtlos wurde. Nach empfangenen Sterbesacramenten entschlief sie um 3 Uhr Nachmittags am 17. Juni 1854. Sie glaubte nicht an der Cholera sondern an einem Gallenübel erkrankt zu sein; Furcht vor dem Tode hatte sie nicht oder sprach sie weder in Wort noch Mienen aus. Zwei der besten Aerzte besuchten sie täglich dreimal, ein Dritter blieb stets in ihrer Nähe und entfernte sich nur auf kurze Zeit ins Nebenzimmer, um ein oder zwei Stunden der Ruhe zu pflegen. Zwei Consultationen wurden von drei Aerzten abgehalten. Nach vielen Aeußerungen des Schmerzes und der Klagen schließt Graf Rossi sein Schreiben mit folgenden Worten: „Alle geleistete Hilfe, Pflege und Wartung waren erfolglos, es schien Oben beschlossen, daß mein irdisches Glück mit ihr untergehen sollte. Gott gebe mir noch ferner Kraft, mich den Kindern zu erhalten, denen ich keine Mutter mehr zurückbringe. Ein Metallsarg umschließt ihre sterbliche Hülle, um sie diesen Winter ihre Ruhestätte in europäischem Boden finden zu lassen." (Mitgetheilt von Oberst A. Sontag.)

storbenen galten, gelang es dem Grafen endlich, die Ueberführung von Veracruz nach Europa zu bewerkstelligen. Im Kloster Marienthal beigesetzt zu werden, hatte Henriette oft als einen Lieblingswunsch geäußert. Noch vor ihrem Abgang nach Amerika war sie dort gewesen und hatte mit der geliebten Schwester gesungen. „Wenn Du mir doch Deine wundervolle Stimme geben könntest, Nina!“ rief Henriette nach dem Duett aus „Norma“. „Wie gern thäte ich es,“ sagte wehmüthig die Nonne, „da Du etwas aus ihr machen könntest, was mir nie gelungen ist!“ An einem schönen Maimorgen (4. Mai 1855) wurde der mit Kreuz und Lorbeerkranz geschmückte Sarg der Königin der deutschen Sängerinen über den stillen Klosterhof von Marienthal in die Gruft der Kreuz- oder Michaeliscapelle getragen. Eine trauernde Mutter, ein verzweifelnder Gatte; die weinenden Brüder und Kinder saßen in den Betstühlen, hinter dem Gitterfenster der Nonnen-Loge in der Capelle aber betete und weinte eine Klosterfrau im schwarzweißen Cistercienserhabit: Schwester Juliana, einst Nina, die geliebte Schwester Henriettens. Am 17. Juni 1856 ließ Graf Rossi den bisherigen Sarg in einen kostbaren Zinnsarg einsetzen, an dessen Fußseite die Worte Pauli zu lesen sind:

„Wenn ich mit Menschen- und Engelszungen redete und hätte der Liebe nicht, wär' ich ein tönend Erz. Die Liebe höret nimmer auf.“

Auf dem Sargdeckel liest man:

„Hier ruht in Gott Henriette Sontag, vermälte Gräfin Rossi, geb. in Coblenz, 3. Jän. 1806, gest. in Mexico 17. Juni 1854.“

„Dir war das reinste Erdenglück beschieden,
Kunst, Anmuth, Liebe wanden Dir den Kranz.
Nun ruhest Du in Gottes heil'gem Frieden,
Umstrahlet von des Paradieses Glanz.
Für Deine Lieben hast Du Dich dem Tod geweiht,
Des Lebens Kron' ist Dein, Dein ew'ge Seligkeit!“

Ein goldener Lorbeerkranz trägt auf seinen Blättern folgende Worte: „Der besten Gattin und Mutter, der treu'sten Freundin, der schönsten und liebenswürdigsten Frau, der größten Sängerin geweiht von Georg Großherzog von Mecklenburg-Strelitz, den 17. Juni 1856.“ Der Großherzog hatte sich wie der Car und

der König von Baiern zu den Freunden und Bewunderern der Künstlerin und Gräfin gezählt.

Graf Rossi, der Gemal Henrietten's, hat die Gattin zehn Jahre überlebt; sein Tod traf besonders hart die von ihm hochverehrte Mutter Sontag. Sie hatte von Berlin aus Henriette Anfangs auf deren Triumphzügen begleitet, dann im Fache der älteren Anstandsdamen und Mütter neuerdings Engagement genommen,*) auf Andringen des Grafen und der Gräfin Rossi aber der Bühne entsagt und sich in Dresden niedergelassen, ganz der Erziehung des jüngsten Sohnes Carl, des späteren Hofschauspielers, lebend, von Allen, die sie kannten, geliebt und verehrt. Pauline Ulrich wurde ihre Schülerin, und in den Armen dieser dankbaren Schülerin und zweier Söhne verschied sie am 10. April 1865. „Der besten Mutter," sagt der von den Kindern gewidmete Grabstein. Zwölf Kinder hatte Francisca geboren, sieben waren frühzeitig gestorben. Nina Sontag, die Cistercienser-Nonne Juliana, hat noch manches Jahr in der Kreuzcapelle am Sarge Henrietten's gebetet und geweint, bis sie am 22. Sept. 1879 im 68. Lebensjahre ebenfalls dahinging und in der Klostergruft ihre Ruhestätte fand. Zwei Brüder Henrietten's wurden, wie erwähnt, Officiere in der österr. Armee; August (zuletzt Commandant des 30. Inf.-Regiments in Lemberg) lebt als Oberst im Ruhestande in Prag und bewahrt manchen Brief seiner um ihre Brüder zärtlich besorgten Schwester Henriette; Bruder Fritz war Hauptmann, nahm später eine Civilanstellung an und starb am 10. Jäner 1880, der jüngste Sohn Carl hat sich zum Künstler ersten Ranges emporgeschwungen und ist als solcher noch ein gern gesehener Gast auf deutschen Bühnen. In der Geschichte der Prager Bühne verdient der Name „Sontag" mit goldenen Lettern eingetragen zu werden; er erinnert an Tage des Glanzes, die kaum noch jemals wiederkehren.

---

*) Unter Director Stöger war Mad. Sontag neuerdings auf kurze Zeit in Prag engagirt.

IV.

Holbein's Oper.

(Das Opernpersonal. — Marianne Wohlbrück, Katharina Comet-Podhorsky, Therese Peche, Fortunata Franchetti, Marianne Ernst-Seidler, Sebastian Binder, Franz Hauser u. A. — Das Repertoire mit Henriette Sontag. — Opern-Quodlibets. — Der Freischütz. — Gäste. — Das Conservatorium; Giovanni Gordigiani. — Nach dem Abgang der Sontag. — Euryanthe.)

Solange Henriette Sontag in Prag sang und siegte, trat das übrige Opernpersonal gewissermaßen in den Hintergrund, und Wenigen nur war es vergönnt, sich neben dem lorbeergekrönten Wundermädchen Beachtung und Würdigung zu erringen. Von den Damen der Holbein'schen Oper kennen wir die Primadonna Minna Becker, die jugendlichen Sängerinen Therese Brunetti, Schlager sen. und junior. Lange Krankheit und der Abgang der Primadonna*) hatten wiederholt schwere Repertoirestörungen verursacht und fremde Aushilfe nöthig gemacht. Im August 1820 leistete Therese Grünbaum Succurs und triumphirte als Amenaide, Prinzessin von Navarra, Sophie (Sargin) und in mehren Quodlibets wie ehedem. Einige Monate später kam, an die Ruhmestage der wälschen Oper mahnend, Antonia Campi und ersetzte durch die Meisterschaft des Gesanges den längst verblichenen Glanz der Mittel. Neben dieser Meisterin sang Henriette Sontag die Sophie in „Sargin", und der neu aufgegangene Stern strahlte heller als der im Niedergehen begriffene der italienischen Sängerin. — Auch Demoiselle Kainz, die Tochter des Bassisten Kainz, deren Name nun bereits einen guten Klang weit über Prag hinaus hatte, fand sich 1820—21 zu einem Gastspiel in Prag ein. Mit den Versuchen, Mad. Becker, deren Verlust nun entschieden war, zu ersetzen, hatte man mannigfaches Malheur

*) Am 7. April 1824 ließ sich Minna Becker als Gast noch einmal in Prag in einer Instrumental- und Vocalakademie hören, wobei sie als Meisterin der Technik wie sonst Lorbeeren erntete.

Erfolglos gastirten mehre Sängerinen; am besten erging es Dem. Marianne Wohlbrück, der Tochter des in Deutschland bekannten und geschätzten Schauspielers Wohlbrück und nachmaligen Gattin Marschner's, dem ihr Bruder W. A. Wohlbrück die Texte zu den Opern „Vampyr" und „Templer und Jüdin" geschrieben hat. Dem. Wohlbrück,*) ein junges, talentvolles Mädchen, debutirte als Amenaide in „Tancred" und errang sich Anerkennung, obwohl ein an ihrem Debutabend gegen einen Sänger insceniter Theaterscandal ihre Leistung beeinträchtigte. Bald darauf befestigte sie als Aennchen im „Freischütz" und Königin der Nacht ihre Stellung und wurde zu den hoffnungsvollsten Talenten neben der unübertrefflichen Sontag gezählt.

Noch entschiedener war der Sieg einer anderen Debutantin, die, aus dem Prager Boden selbst emporgewachsen, auch der regsten Sympathien ihrer Vaterstadt sicher sein konnte. Die „reizende Jetti" erhielt eine Rivalin in der Gunst des Publicums: Kathi Comet, nachmals Mad. Podhorsky, ein Wunderkind wie die um wenige Jahre ältere Jetti, betrat zum ersten Male in größeren Partien die Prager Bühne, der sie Jahrzehnte hindurch zur Zierde gereichen sollte. Katharina Comet war am 8. Nov. 1807 als die Tochter des Prager Bürgers und Buchbindermeisters Kaspar Comet und dessen Gattin Apollonia geb. Kampochin im Faust'schen Hause auf dem Viehmarkt geboren. Im dritten Lebensjahre verlor das arme Kind die Mutter, ein Jahr später auch den Vater; sie und ein 14jähriger Bruder blieben als Waisen zurück. Da nahm sich eine Tante, die berühmte Sängerin Thekla Batka-Podleska, ehemalige Hofsängerin der Herzogin von Curland, eine Künstlerin, deren wir schon bei anderer Gelegenheit gedacht, des verlassenen Mädchens an, erzog es und weihte es frühzeitig in die Mysterien ihrer eigenen Kunst ein. Die kleine Kathi war musikalisch durch und durch; die schwersten Arien sang sie der als Gesangslehrerin wirkenden Tante nach. Im achten Lebensjahre schon genoß sie

*) Marianne Wohlbrück-Marschner war 6. Jän. 1806 zu Hamburg geb., vermälte sich 1826 zu Leipzig mit Marschner und starb 1834.

Dionys Weber's Unterricht im höheren Clavierspiel und in der Musiktheorie. Neun Jahre alt, erregte sie, zur Mitwirkung in einem Wohlthätigkeitsconcert im Saal „beim Dauscha" eingeladen, derartiges Aufsehen, daß sich nun sämmtliche Chordirectoren Prag's um ihre Mitwirkung in kirchenmusikalischen Aufführungen bewarben, und den schwersten Soli wurde das Mädchen in bewunderungswürdiger Weise gerecht. Die Triumphe der Primadonna Becker, deren Zeugin sie wiederholt war, entflammten ihre Leidenschaft fürs Theater derart, daß sie nicht ruhte, bis sich ihre Tante bei Polawsky um ein Probe-Auftreten bei der Bühne bewarb. „Aber mein Kind," sagte Polawsky zu der kleinen Künstlerin, die mit Mad. Batka bei ihm erschien, „Du bist ja viel zu klein, man wird Dich ja gar nicht sehen!" „Wenn man mich auch nicht sieht, so wird man mich doch hören," antwortete beherzt die Kleine, sang, von der Tante accompagnirt, Polawsky die große Arie aus der „Zauberflöte" vor, erhielt von dem freudig überraschten Mitdirector die Zusicherung, daß er sich bei Mad. Liebich für sie verwenden werde, und durfte sogar die Emmeline in der „Schweizerfamilie" in mimischer Hinsicht mit dem Künstler einstudiren. Im J. 1819, also im 12. Lebensjahre, machte „Kathi" als Annette in Boieldieu's „Rothkäppchen", einer sonst von Jetti Sontag gegebenen Partie, den ersten theatralischen Versuch. Die bei solch jugendlichem Alter auffallend schöne und starke Stimme machte Aufsehen; die Debutantin konnte Alt- wie Sopranpartien bewältigen und versprach einst mehr als Ein Rollenfach zu beherrschen. Banquier Kleinwächter empfahl das neue Wunderkind den Leitern der Leipziger-Gewandhaus-Concerte, und Hofrath Rochlitz kam selbst mit Hauptmann Limburger nach Prag, um sich von den Fähigkeiten der Kleinen zu überzeugen. Die Probe im großen Redoutensaal fiel so glänzend aus, daß die junge Kathi sofort für die Saison 1820 mit 1600 Thaler engagirt wurde — von der Gage hat sie allerdings nie etwas zu Gesichte bekommen, da ihre Tante dieselbe sowie ihre gesammten Theater-Gagen bis zu ihrer Verehelichung als Erziehungs-Entschädigung einstrich. Am 29. Sept. 1820 ließ sich Katharina Comet zum ersten Male in Leipzig hören. Als sie auf die Tribüne trat, erhoben

sich Herren und Damen im Auditorium, um das Kind zu sehen, und als sie ihre Nummern, Scene und Arie mit obligatem Baßhorn aus „Titus“ und eine Bravour-Arie von Bianchi (italienisch), gesungen hatte, trug man unter Jubel und Beifall das Wunderkind auf den Händen im Auditorium umher und wartete ihr mit Bonbons auf, die sie beleidigt zurückwies. Nach dem Concert war Tafel bei Rochlitz, und die Heldin des Abends entfesselte mit dem Vortrage der Arie Rosinens im „Barbier“ neue Beifallsstürme. Einer Einladung der Leipziger Theaterdirection folgend, debutirte sie auch als Myrrha im „Unterbrochenen Opferfest“ mit durchschlagendem Erfolg, mußte die große Arie dreimal wiederholen und wurde — damals ein seltener Fall — mit Blumen beworfen. Küstner, der Leiter der Leipziger Bühne, bestrebte sich, das seltene Talent zu gewinnen, doch folgte die kleine Künstlerin nach Beendigung der musikalischen Saison der Tante zur Herzogin von Curland, deren Töchter „die kleine Catalani“ wie eine Schwester behandelten. Die Herzogin wollte sie in Italien selbst für die italienische Oper ausbilden lassen, aber der frühe Tod der kunstsinnigen Fürstin machte dies Project zunichte, und — fünfzehn Jahre alt — kehrte Katharina Comet in ihre Vaterstadt Prag zurück, wo sie von Holbein mit 600 fl. W. W. Jahresgage für den Chor und kleinere Partien engagirt wurde. Nicht lange wandelte das emporgewachsene Wunderkind im Dunkeln; ihr musikalisches Können und ihr Stimmschatz war Triebensee nicht verborgen und bald wurde sie zu Solopartien herangezogen. Unter den zahlreichen Debutantinen des Jahres 1822 nennt die Kritik Dem. Comet als vortreffliche „heimische Kunstpflanze“ obenan.

„Sie begann ihre Laufbahn“ — heißt es in einem Berichte der „Leipz. Allg. Musik.-Ztg.“ — „als Isabella in den „reisenden Komödianten“ und ersang sich allgemeinen Beifall. Ihre Stimme ist kräftig und sonor, die Intonation rein; was die mimische und plastische Darstellung betrifft, wollen wir Alles von der Zeit hoffen und empfehlen ihr vorzüglich ein sorgfältiges Bestreben, den (czechischen) Dialect zu besiegen, der ihr gegenwärtig großen Schaden thut.“

Als Thisbe in Isouard's „Aschenbrödel“ und in anderen Partien befestigte sich Dem. Comet ihre Position; in musikalischer

Hinsicht tadellos, hatte sie nur noch als Darstellerin weitere Lehrjahre durchzumachen, um vollendet zu erscheinen. Ihr Glück begründete die junge Sängerin jedoch erst nach dem Abgang der Sontag mit der Uebernahme einer Glanzpartie des vergötterten „Sonntagskindes", der Sophie in „Sargin". Man war rathlos, woher eine Remplaçantin für die Verlorene nehmen; da schlug Regisseur Schikaneder die kleine Comet vor, Triebensee studirte die Partie mit ihr ein, und der vollkommene Sieg, den sie errang, veranlaßte ihr rasches Avancement. „Eine solche Sophie darf nicht mehr im Chor vor die Lampen treten," erklärte Holbein, erhöhte ihre Gage um 300 fl., und mit ihrer nächsten Partie, der Donna-Anna, war ihre Erhebung zur Primadonna entschieden. Sie ist es Jahrzehnte lang gewesen, allen Verlockungen zur Trennung von ihrer Vaterstadt hat sie heldenmüthig widerstanden und ist dem ständischen Theater treu geblieben. Als ihr nach Holbeins Rücktritt die Leipziger Direction einen vortheilhaften Contract sandte, den sie in Ungewißheit über die Zukunft der Prager Bühne unterzeichnete, löste ihn die neue Direction ab, und Dem. Comet blieb mit 1600 fl. CM. Jahresgage in Prag. Am 21. Feb. 1827 vermälte sie sich mit dem Baryton Mathias Podhorsky, einem Winzers-Sohn aus Wrschowitz, der während der Gymnasialstudien Chorknabe bei den Kreuzherren gewesen und später als Chorist an das ständische Theater gekommen war, wo man ihn allmälig für kleinere Tenor- oder Baryton-Soli heranzog und später, als er auf dem Umwege über Wien vom Kärtnerthor-Theater wieder nach Prag kam, als ersten Baryton engagirte. Katharina Podhorsky hat es verschmäht, ihren Namen durch Gastspiele weit über die Grenzen ihrer Heimat hinauszutragen. Man weiß nur von Einer Kunstreise, die sie 1832 mit J. P. Pixis und der Claviervirtuosin Elise Barth nach Wien unternahm, und diese Eine Reise trug ihr solche künstlerische Erfolge ein, daß ihr die Hoftheater-Intendanz einen Engagementsantrag mit 5000 fl. CM. Jahresgage machte. Sie lehnte ab, da sie noch zwei Jahre in Prag gebunden war, und als nach diesen zwei Jahren der Antrag erneuert wurde, erklärte die Prager Theateraufsichtscommission ganz entschieden, „Katharina Podhorsky weder

jetzt noch später verlieren zu können", und sie blieb. Hat diese Anhänglichkeit an Prag, diese Stabilität der Sängerin ihren Ruhm beeinträchtigt, ihren Namen minder geläufig werden lassen als der Name weitaus weniger bedeutender Sängerinen geworden ist, so zeugt es andererseits von der Vortrefflichkeit einer Künstlerin, wenn sie sich Jahrzehnte hindurch im ungeschmälerten Besitze der Achtung und Werthschätzung eines keineswegs nachsichtigen Publicums zu erhalten weiß.

Sind Henriette Sontag und Katharina Comet-Podhorsky durch Holbein gewissermaßen aus dem Chore hervorgeholt worden, so hat der geniale Bühnenleiter in einer anderen jugendlichen Chorsängerin das eigenartige Talent wenigstens geahnt, das ihr später auch den höchsten Künstlerruhm erringen sollte. Therese Peche war 1822 als Chorsängerin und — wie Lemberts Taschenbuch pro 1823 angibt — für „Bildungsrollen" in Prag engagirt, eine Thatsache, die merkwürdigerweise von den vielen Peche-Biographen beharrlich ignorirt wurde. Als Tochter eines österreichischen Majors etwa 1806 in Prag geboren, hatte sie den Vater früh verloren; die Mutter aber, einer französischen Emigrantenfamilie angehörig, kam durch das Finanzpatent von 1811 um den Rest ihres Vermögens und war infolge dessen darauf bedacht, beide Töchter möglichst rasch selbständig zu machen. Beide wurden für die Bühne vorbereitet, und schon 1816 finden wir die Demoisellen Peche die ält. und jüng. im Verbande des Niclastheaters in Prag. Eine viel verbreitete, aber von der Künstlerin selbst energisch dementirte Fabel erzählt nun, die Mutter habe sich mit ihren beiden Töchtern einer Kunstreitergesellschaft angeschlossen, zu deren Inventar eine kostbare Menagerie gehörte, als deren „Schlangenbänderin" die zehnjährige reizende Therese fungirt habe — erst in Bonn habe sie das Theater kennen gelernt und eine edlere Kunst als das Schlangenbändigen erwählt, von dort aber sei sie nach Hamburg, Darmstadt und endlich Wien gekommen. Wo bleibt dann Prag, wo sie erwiesenermaßen 1822 engagirt war, das als eine der ersten und wahrscheinlich die erste Station auf dem künstlerischen Lebensgange Theresens gilt? Markgraff-Herloßsohn's Theaterlexicon erwähnt

das Prager Engagement und gibt an, Therese Peche habe hier als Genius in der „Fee von Frankreich" zum ersten Male die Bühne betreten, glaubt aber ebenfalls an die Fabel vom Schlangenmädchen und verlegt die Menagerie-Carrière der Künstlerin in die Zeit nach dem Abgange von Prag. Wir müssen uns an Lembert und Holbein als die besten Zeugen für die Wirksamkeit Theresens halten, die lange Zeit als unerreichte Repräsentantin zarter und sinniger Frauengestalten galt. Hier registriren wir sie als Choristin und Episodistin vom Jahre 1822. Holbeins scharfem Blicke war das kaum erwachsene, wunderliebliche Mädchen im Chore nicht entgangen; er sah, mit welcher Umsicht und Pünktlichkeit sie jede ihrer kleinen Aufgaben erfüllte, und wo ein besonders schweres Arrangement zu leiten war, wählte er stets die interessante Kleine zur Anführerin oder zur Bezeichnung des Signals. Prag hat Therese Peche im Zenith ihres Ruhmes wiedergesehen, und mit seltsamen Gefühlen mag die berühmt gewordene Choristin von 1822 die Bühne betreten haben, auf welcher sie einst ihre theatralischen Gehversuche gemacht.*)

Auf einer Entdeckungsreise, die Holbein 1822 zur Gewinnung von Opernkräften unternommen, hatte der klarblickende Director vier bedeutende Talente würdigen gelernt und seinem Institute gewonnen: die Sängerinen Fortunata Franchetti und Madame Ernst-Seidler, den Barytonisten Wiedermann und den Tenor Binder. Fortunata Franchetti war 12. Mai 1807 (nach Gettke's Almanach 1801) geboren; ihre Eltern, aus italienischem Stamm hervorgegangen, waren sehr wohlhabend und ließen der Tochter eine sorgfältige Erziehung zu Theil werden. Zerrüttete Vermögensverhältnisse nöthigten indeß Fortunata, einen Erwerb zu suchen, und die Bühne bot ihr die beste Gelegenheit, ihre Talente und Studien praktisch zu verwerthen. Durch die Hofschauspielerin und

*) Therese Peche ging von Prag mit Mutter und Schwester nach Köln, Director Ringelheim, mit dem sie in Köln, Bonn und Aachen spielte. 1830 kam sie nach Wien, wo sie bis zu ihrer 1867 erfolgten Pensionirung eine Zierde des Burgtheaters war. Therese P. war 1840—64 mit dem Franzosen Vimal de Janzat vermält, hatte aber nie ihren Mädchennamen abgelegt. Sie starb 16. März 1882 im Alter von 76 Jahren.

Theaterschriftstellerin Franul v. Weißenthurm an Holbein empfohlen, fand sie trotz ihrer Anfängerschaft in Prag Engagement, erregte mit ihrem schönen Mezzosopran Aufsehen und wuchs von Rolle zu Rolle mehr im Ansehen des Opernpublicums. Keine geringen Schwierigkeiten galt es zu bewältigen, um sich in „Figaro" als Gräfin neben der Susanne Henriette Sontag's, in „Don Juan" als Elvira neben der Donna Anna-Sontag zu behaupten; nach der Sontag übernahm sie die Agathe, und das Glück, das sie als Nachfolgerin der besten Agathe hatte, entschied über ihre Zukunft. Im J. 1825 kam Dem. Franchetti an die deutsche und italienische Oper in Wien, vermälte sich 1827 mit dem Artillerie-Lieutenant Walzl und trat eine große Kunstreise nach Deutschland an, bis sie 1829 Engagement in Magdeburg, später in Leipzig und Braunschweig nahm. Nachdem sie 1834 ihre Ehe gelöst hatte, wanderte sie als Gast von Bühne zu Bühne, ließ sich dann in Leipzig mehrere Jahre fesseln, sang in Kiew, sagte in den fünfziger Jahren der Bühne Valet und starb am 7. April 1876 zu Wien.

Marianne Ernst-Seidler, die ungefähr gleichzeitig mit Fortunata Franchetti in Prag debutirte, für diese Bühne aber von größerer Bedeutung als ihre Collegin geworden ist, war als eine der ersten Sängerinen Deutschlands anerkannt und hatte wie Henriette Sontag und Katharina Podhorsky schon frühzeitig als „Wunderkind" von sich reden gemacht. Am 28. April 1808 als Tochter des ehemaligen Hofschauspielers Seidler geboren, erhielt sie den ersten musikalischen Unterricht bei ihrer Mutter, kam als vierjähriges Kind mit den Eltern nach Darmstadt und betrat hier als Lili im „Donauweibchen" zum ersten Male die Bühne. Acht Jahre alt, sang sie in Regensburg schon den Benjamin in „Joseph und seine Brüder", kam auf Verwendung der Hofschauspielerin v. Trentinaglia, welche staunend das Wunderkind gesehen hatte, in die Theaterschule nach München, erhielt dort zwei Jahre den Unterricht Persicini's und machte solche Fortschritte, daß ihr Lindpaitner die bedeutende Rolle des Isaac in seiner Oper „Abrahams Opfer" anvertraute, mit welcher sie, kaum 11 Jahre alt, einen vollen Triumph feierte. Vier Wochen später sang sie bereits in

Frankfurt a. M. den Oberon (von Wranitzky), nahm mit 13 Jahren ein Engagement als erste jugendliche Sängerin und naive Liebhaberin in Trier an, und erhielt dort einen Ruf nach Mannheim, den sie acceptirte. In Mannheim vermälte sie sich mit dem Schauspieler Valentin Ferd. Ernst, ging nach Linz, von dort an das Kärtnerthortheater nach Wien, wo sie Holbein hörte und sammt ihrem Gatten, der lange Jahre als Regisseur in Prag fungiren sollte, engagirte. Mit ihren Debuts als Sargin, Ninetta („Elster") und Elvira („Opferfest") hatte Marianne Ernst nicht das erwartete Glück. Man fand ihre Stimme nur in der Höhe ausreichend, ihre „Töne nicht geperlt, ihren Triller schlecht, ihr Spiel hölzern, die Sängerin im Ganzen ungeeignet für erste Rollen an der Prager Bühne". Eine andere Debutantin, Dem. Erhardt, Schülerin von Salieri und Tomaselli, die als Tancred debutirte und mit einer klangreichen Mezzosopranstimme gute italienische Methode, Geschmack und Bescheidenheit in den Verzierungen vereinte, fand weit herzlicheren Beifall, ebenso hatte Mad. Finke, welche sich 1823 als Prinzessin von Navarra und Amenaide vorstellte und durch imposante Erscheinung besonders für sich einnahm, den größeren Beifall des Correspondenten der „Lpzg. Allg. Mus.-Ztg.", von dem uns die eingehendsten Berichte über die Prager Opern-Ereignisse dieser Zeit vorliegen, für sich.*) Gleichwohl wußte Mad. Ernst mit der Zeit jede Concurrenz erfolgreich zu besiegen, so daß sie bald erklärter Liebling der Prager war, dem man die ärgsten Capricen und Fehler willig verzieh. Wir werden sie unter der folgenden Direction im Vollbesitze der allgemeinen Gunst wiederfinden.

Die Herren Wiedermann und Binder, welche Holbein gleichzeitig mit den Damen Ernst und Franchetti gewonnen hatte, bedeuteten eine wesentliche und werthvolle Bereicherung des Sängerpersonals. Als Holbein die Direction übernahm, wirkten Stöger und ein junger Anfänger Namens Pohl als Tenore, Kainz und Hauser als Bassisten; Allram, Schikaneder und Feistmantel

*) Als jugendliche Sängerin war 1822 auch Mad. Müller engagirt, deren Blondchen und Page im „Figaro" gelobt wird.

halfen in Bufforollen aus. Mit Stöger als Tenor konnten sich die Prager niemals recht befreunden, obwohl einzelne seiner Leistungen zur Anerkennung zwangen. Die Kritik fand, seine angenehme, schwache Stimme schlage bei anstrengenden Partien regelmässig um. Trotzdem hatte man Mühe genug, einen Nachfolger aufzutreiben, als Stöger mit Mad. Liebich von der Bühne zurücktrat. Man versuchte es mit dem Tenor Haßloch, schraubte Pohl zum Heldentenor empor und trachtete durch Gastspiele manche der bei dem Tenormangel unaufführbaren Opern zeitweise in's Repertoir einzuführen. Diesen schwer empfundenen Mißständen sollte der Gewinn Binders ein rasches Ende bereiten.*) Holbein hatte ihn in Wien gehört und trotz seines nicht gerade empfehlenden Aeußeren (er war etwas einseitig) engagirt, nachdem der Theaterschneider versprochen hatte, Alles, was uneben war, auszugleichen. Als Gianetto in der „Diebischen Elster", Arsiz in „Tancred" und in anderen Partien führte sich der neue Tenor (1822) glücklich ein; man bewunderte seine herrliche Stimme und seine tüchtige Technik und verzieh schwere Mängel im Spiel. „Hr. Binder besitzt eine volle, weiche und doch ausgiebige Tenorstimme" — sagte ein Kritiker über seinen Gianetto — „geht im Falsett leicht bis zum zweigestrichenen d und weiß dasselbe gut mit dem Brustregister zu verbinden; er ist sehr musikalisch, intonirt sehr gut und besitzt einen geschmackvollen Vortrag. Man nahm ihm den Mangel an Gestalt, Gewandtheit und Declamationskunst übel — er ist kein Apoll und Herkules — nur Kunstkenner schätzten ihn gleich." Binder's Stimme war nie durch eine imposante Kraft ausgezeichnet, übertraf aber nach dem Urtheile maßgebender Zeitgenossen an „Schmelz, Lieblichkeit und Flötenton" jene all' seiner Concurrenten. Bezaubernd war sein

*) Der Lebensgang Binder's wird in verschiedenen Biographien verschieden geschildert. Nach den Einen war Jos. Sebastian Binder 1792 zu Prag, nach Anderen 1800 in Oberösterreich geboren; er soll zuerst als Chorist in Wien, dann als Solist in Linz und Graz, sowie am Kärntnerthortheater gewirkt haben, von wo er nach Prag kam. Andere lassen ihn vom Wiedener Theater ans Kärtnerthortheater kommen, wieder Andere erzählen, Holbein habe ihn auf einem Kirchenchore in Wien entdeckt.

mezzavoce; seine Kopfstimme stand im trefflichen Einklange mit der Brust, im Cantabile brachte er einen zauberischen Effect hervor. Er war ein durch und durch gebildeter Sänger, als Darsteller aber hat er sich nie zu selbständiger Bedeutung emporzuringen vermocht.*) In Prag wurde Binder allmälig zum gefeierten Liebling, zu einem Sänger ersten Ranges, dessen Name selbst neben Wild in hohen Ehren genannt wurde.

An Stelle des zweiten Tenors Pohl debutirte 1823 der Tenor Young als Joseph (von Méhul) und Max im „Freischütz" mit Glück; man rühmte ihm „eine günstige Gestalt, etwas tiefer liegende Tenorstimme, sehr brave musikalische Declamation und sehr gute Recitative nach"; im Ganzen erschien er als „durchaus deutscher Sänger, an Gerstäcker erinnernd". Man vertraute sogar ihm, dem Tenor, den Don Juan an, ein Experiment, das sich allerdings ziemlich schlecht bewährte.

Im Baßfache hatte sich lange Zeit Kainz als die mächtigste Stütze der Oper behauptet, doch waren seine Mittel allmälig stark abgenützt worden und die Kritik begann mannigfache Mängel zu entdecken; man charakterisirte ihn als einen Sänger „mit hohler Baßstimme, ziemlich viel Präsentation aber einer etwas veralteten Art sich zu benehmen", auch vermißte man an ihm ein delicates Gehör und sichere Intonation. Weit größerer Sympathien erfreute sich ein junger Mann, der neben Kainz emporgewachsen war: Franz Hauser, nachmals eine der ersten Notabilitäten in der deutschen Musikwelt. Am 12. Jänner 1794 als der Sohn eines sogenannten Freisassenbauers zu Krasowitz bei Prag geboren, war Hauser seiner außerordentlichen geistigen Anlagen wegen in die Hauptstadt gesandt worden, um zu studiren. Er absolvirte das Gymnasium, versuchte es mit der Jurisprudenz, dann mit der Medicin, wurde aber bei der ersten Operation auf der Klinik ohnmächtig und beschloß nun, einzig und allein der Musik, seinem Lieblingsstudium, zu leben. Ernste, schwere Lehrjahre hatte er

*) Allg. Theater-Lexicon von Herloßsohn, Markgraff u. A. Neue Ausgabe, Altenburg und Leipzig.

durchzumachen; der Vater war gestorben, durch Ertheilen von Lectionen mußte sich der junge Musiker mühsam das Leben fristen, in grimmiger Kälte arbeitete und übte er auf seinem Kämmerlein; im blauen Frack und Nanking-Hose, den einzigen Garderobeschätzen, über die er verfügte, wanderte er im Winter durch die Straßen Prags und frohlockte, wenn ihn ein freundlicher College in seine geheizte Stube aufnahm. Der berühmte Tomaschek war Hauser's Lehrmeister im Contrapunkt und in der Composition, Capellmeister Triebensee sein Lehrer im Gesang; auf dessen Anregung wagte er auch 1817 als Sarastro sein erstes Debut im ständischen Theater, und der glückliche Ausgang des Versuches brachte ihm sofort das Engagement für eine erste Stellung in Prag. Binnen wenigen Jahren war Hauser zu einem der gediegensten Sänger der Bühne herangereift. „Herr Hauser" — so charakterisirt ihn 1820 ein Kritiker — „ist ein noch junger Mann mit günstigem Aeußeren und sonorem Organ (mehr Baryton als Baß); er ist erst einige Jahre beim Theater und hat schon zwei große Hindernisse, einen unangenehmen Dialect und Ungelenkigkeit in der Bewegung, so ziemlich beseitigt." Als künftigen Sänger sehen wir ihn in allen bemerkenswerthen Concert-Aufführungen mitwirken, und sein 1821 erfolgter Abgang von Prag wurde wohl ebenso schwer empfunden als der fast gleichzeitige Abschied der Primadonna Becker. Hauser war von Spohr nach Cassel berufen worden, und am schmerzlichsten berührt war davon Seydelmann, der dem Sänger in inniger Freundschaft verbunden war und eine rege Correspondenz mit dem geschiedenen Freunde unterhielt. Von Cassel ging Hauser über Berufung C. M. v. Weber's nach Dresden, 1828 an das Kärntnerthortheater nach Wien, 1832 gehörte er zu der erlesenen Truppe, welche in London die deutsche Oper einführte. Von London kam er nach Leipzig, dann nach Berlin und galt in gewissen Rollen (Figaro, Tell, Jacob, Faust u. s. w.) als unübertrefflich; seine Coloratur wetteiferte mit jener der Sontag, die schon in Prag von ihm Manches profitirt haben mag; 1846 von Ludwig I. zur Organisirung des Conservatoriums nach München berufen, hat er zwei Jahrzehnte als Director dieses Instituts gewirkt, den wohl-

thätigsten, mächtigsten Einfluß auf die musikalischen Verhältnisse der bayrischen Hauptstadt genommen und zahlreiche Talente der Reife zugeführt. Seine 1864 erfolgte, wohl durch mancherlei gegnerische Machinationen herbeigeführte Pensionirung traf Hauser als rüstigen Greis, und bis zu seinem Tode, der ihn am 14. Aug. 1870 in seinem Ruhesitze zu Freiburg i. B. ereilte, lebte er im innigsten Contacte mit allen Ereignissen auf dem Gebiete der Kunst und Wissenschaft. Mit hervorragenden geistigen Notabilitäten aller Sphären stand er in regem Briefwechsel. Eduard Hanslick hat das Andenken an Hauser in interessanter Weise aufgefrischt und aus dessen reicher Correspondenz bemerkenswerthe Details mitgetheilt.*) Prag kann stolz darauf sein, diesen Mann, eine Celebrität des musikalischen Deutschland, gebildet und in seinen Anfängen geschätzt zu haben. Nach dem Abgange Hausers war guter Rath theuer, um einen vollwerthigen Ersatz zu schaffen. Wiedermann debutirte als Jacob und wurde mehr als Naturalist, denn als Künstler befunden; neben ihm ersang sich der Baryton Müller in Buffo-rollen besonderen Beifall, erhielt aber auch den Don Juan zugewiesen. Sieber vom Kärtnerthortheater und Hillebrand von Berlin wurden zu Gastspielen berufen, und Kainz half aus, wo es nur immer mangelte.

Die Uebersicht über das Opernpersonal, das Holbein in Prag vereinigt, ist — wie man sieht — keine unerfreuliche; glänzende Talente, wie die Sontag, Ernst, Podhorsky, Franchetti, Peche, Wohlbrück, Hauser u. s. w. entfalteten unter ihm zum ersten Male ihre Schwingen, und das Verdienst, sie, wenn schon nicht entdeckt, doch erkannt, gewürdigt und entwickelt zu haben, kann Holbein und dessen Kapellmeister Triebensee nicht abgesprochen werden. Trotzdem waren in Prag die Urtheile über das Gedeihen der Oper unter einem so scharfblickenden und rastlosen Bühnenleiter getheilt, und jeder Verlust im Personal, der sich aus der Natur der Dinge ergab und von der Direction nicht verhindert werden konnte, wurde

*) „Suite“, Aufsätze über Musik und Musiker von Eduard Hanslick. Wien und Teschen, Carl Prochaska.

dennoch dieser zur Last gelegt und zum Ausgangspunkte mancher Vorwürfe gemacht. Daß solche Verluste mitunter äußerst schädigend und lähmend auf das Repertoir wirkten, läßt sich allerdings nicht verkennen, doch wird ein Ueberblick über die Thaten der Holbein'schen Oper den besten Beweis liefern, daß diese Glanzperiode des deutschen Schauspiels in Prag auch musikalisch keineswegs unfruchtbar gewesen ist.

Schon in den ersten Monaten der Holbein'schen Mitdirection war außerordentlich viel geboten worden: man sah vom April bis Juni 1820 als neustudirte Opern: Den „Baum der Diana", „Oberon" (von Wranitzky), „Almazinda" oder „die Höhle Sesam" von L. B. Pixis, „Azurs Zauberschloß", „die Zauberflöte", den „Barbier von Sevilla" und Triebensee's neue Oper „Die wilde Jagd." Die letztere Novität, welche mit großem Interesse erwartet worden war, konnte es über einen rein äußerlichen Erfolg nicht hinausbringen; man charakterisirte sie als „eine Spectakeloper, wie sie vor etwa dreißig Jahren in Mode waren, mit viel Reminiscenzen an Mozart und andere Heroen der Tonkunst, hie und da mit einem ungeheuren Sturm der Instrumente, doch in der Scene brav und viel ansprechende Nummern enthaltend". Die andauernde Krankheit der Primadonna Mad. Becker lähmte in der nächsten Zeit jede Thätigkeit. Man setzte Spohr's „Faust" mit Hauser in der Titelrolle in Scene. Boieldieu's „Hauskäppchen" sprach nicht an, Hoffmann's „Undine" mißfiel, Triebensee's „Ehemänner nach der Mode" hatten selbst weniger äußeren Erfolg als die „wilde Jagd". Das Gastspiel Gerstäckers und die sensationellen Versuche der Sontag im Bereiche erster Partien brachten auch in die Oper neuen Schwung, und die „reizende Jetti" trug nun vor Allen das Repertoire auf ihren zarten aber starken Schultern. Isouard's „Aschenbrödel" mit Dem. Sontag als Clorinde und Dem. Brunetti in den Titelrollen profitirte von dieser Besetzung; in den „vornehmen Wirthen" (neuscenirt) trug Henriette als Pauline den Erfolg, und Seydelmann verschmähte es nicht zur Erhöhung desselben in der Oper mitzuwirken. Die „Sontag-Abende", gleichbedeutend mit Sontag-Triumphen, waren nun auf der Tagesordnung.

Als Gerstäcker auf der Durchreise noch an einigen Abenden auftrat, kamen neue Siege der Sontag. Er brachte „Johann von Paris" und das „Unterbrochene Opferfest", und die jugendliche Primadonna entzückte als Myrrha durch Gesang und Darstellung in gleichem Maße. Neben Röckel als Figaro sang sie sodann die Rosine, und man bekannte, noch nie eine so vortreffliche Interpretin dieser Rolle in Prag gehört zu haben. Gleichwohl konnte eine einzige Sängerin von Güte nicht Alles leisten, und der Verlust der eigentlichen Primadonna Becker machte sich in einer gewissen Leere des Repertoires fühlbar. Die Mozart'schen, Spontini'schen, Cherubini'schen Opern konnten fast gar nicht gegeben werden, da die Besetzung in den weiblichen Hauptpartien und manchen Nebenrollen unmöglich war. Henriette Sontag mußte sich ihren Rollenkreis erst schaffen, und um ihr Zeit zu gönnen, mußte das beliebte Aushilfsmittel jener Zeit, das Opern-Quodlibet, öfter als angezeigt war zur Anwendung kommen. Ueber die Naturgeschichte dieser Quodlibets ertheilt uns ein Referent hinlängliche Aufschlüsse:

„Die Quodlibets" — schreibt er — „theilen sich in zwei Arten: die erste, in den Wiener Vorstadttheatern gebräuchlich, suchen einzelne recht gegensätzliche Scenen und Charaktere aus bekannten Stücken in eine Art Zusammenhang zu bringen, so daß z. B. die Eltern im Grabe des Guido (aus Kotzebue's „Schutzgeist") knien und plötzlich bei Oeffnung des Sarkophags der Schneider Crispin hervorspringt oder Tamino klopft an dem Weisheitstempel an, und der betrunkene Hausmeister aus dem „Sonntagskind" tritt mit seinem „Wer niemals einen Rausch gehabt" heraus u. s. w. Die zweite Art stellt Scene für Scene, Arie für Arie ohne Verbindung neben einander. Auf unserer Bühne sahen wir seit dem gänzlichen Verfall der Oper die letzteren, so oft ein singender Kunstgast kam oder wenn ein Mitglied eben keine Travestie oder Parodie auffinden konnte und doch ein gutes Benefice haben wollte. Zuletzt erschien ein Mischling von beiden Arten. Das Quodlibet begann mit der Ouverture, der Introduction und dem ersten Duett aus der „Vestalin", und wie sich Licinius und Cinna entfernten, complimentirten sich Master Staff und Struffel herein, bis es endlich zum Boxen kam — da trat Sarastro-Kainz zwischen Beide, versöhnte sie durch die Arie „In diesen heiligen Hallen", führte sie ab und nun kam Mad. Reich aus der kleinen Oper „Die Verwandlungen" (Mad. Allram) und klagte über die schlechten Zeiten. Dem. Brunetti sang das Mozart'sche „Parto, ma tu ben mio", und die Scene der Schusterin mit

dem Schuster (Ehepaar Allram) und dem Pilger aus Paër's „verwechselten Weibern" nebst der Scene aus dem „Tausendsassa" mit der beliebten Nasenharmonica beschloß die erste Abtheilung. Die zweite begann mit der Ouverture zur „Entführung aus dem Serail", dann folgte die Arie des Belmonte (Pohl) und Osmin (Kainz), und zu einigen Schauspielscenen und dem Finale aus dem „Lotterieloos" hörten wir noch die Introduction aus der „Zauberflöte", das erste Tercett der drei Damen und die Arie des Tamino, von dem Anfänger Hrn. Podhorsky mit Fleiß gesungen, sodann eine Scene aus dem „Lotterieloos", von Dem. Sontag (Adele) sehr artig gesungen. Zum Beweise großer Sparsamkeit und Schonung der Theaterleute ging Alles in Einer Decoration vor: in einer Art Vorsaal mit antiken Statuen suchte Belmonte des Bassa Selim Haus, ebenda ruhte Licinius auf dem modernen Sessel, die Schusterin kam dahin vom Markte und traf daselbst mit dem Magus zusammen, und selbst die Schlange mußte sich dahin bemühen, um den armen Prinzen zu bedrohen. Von solchen Kunstausstellungen erlöse uns Apoll!"

Mit den rapiden Fortschritten der Sontag besserten sich auch diese Verhältnisse, welche allerdings geläuterten Kunstprincipien wenig entsprachen. Noch 1821 hörte man Gretry's „Richard Löwenherz" mit der Sontag als Margarethe, Pohl als Richard, Haßloch als Blondel, „List und Zufall" oder „Die Umgeworfenen" von Boieldieu, „Das Zauberglöcklein" von Herold, „Salmonaea und ihr Sohn" (aus dem Französischen von Castelli, Musik von Seyfried), ein Zwischending zwischen Oper und Melodram, „Preciosa" mit der Weber'schen Musik, und im Weihnachtsconcert der Tonkünstler-Societät wurde das Oratorium „Die Befreiung von Jerusalem" von Abbé Max Stadler in vorzüglicher Besetzung, mit einem Orchester von 250 Personen, die Soli von Dem. Sontag (Gabriel), Kainz (Goffredo), Pohl (Tancred), Haßloch (Rinaldo) gesungen, aufgeführt. — Die nächste Zeit brachte eine denkwürdige Première: den „Freischütz" und wie alle Welt fühlte sich das Prager Publicum, dem C. M. v. Weber noch in frischer und dankbarer Erinnerung war, freundlich angemuthet von der liebenswürdigen deutschen Volksoper, die Epoche machen sollte in unserer ganzen Opernliteratur. Ein Kritiker jener Tage widmete der Novität folgende Zeilen:

„Was die Composition betrifft, so ist Weber schon deßhalb nicht genug zu loben, da er als deutscher Künstler es wagt, dem falschen Geschmack, der

sich seit einiger Zeit aller Hörer und Sänger bemeistert, muthig entgegenzutreten und ein wahres Widerspiel zu den Rossiniaden unserer Tage bildete, dem es durch Kraft und Genialität gelang, die Aufmerksamkeit des Publicums auf sich zu ziehen und so erkennen zu lassen, daß es außer jenem Gebiete lieblicher Sinnlichkeit auch noch ein Heil in der Tonkunst gibt. Dem. Sontag sang die Agathe sehr brav und fand sich von Vorstellung zu Vorstellung mehr in Gesang und mimischen Ausdruck, welch letzterer ihr jedoch nur stellenweise vollkommen gelang. Weniger gelungen war Dem. Wohlbrück als Aennchen; Caspar war Kainz, den Max sang Pohl." *)

Bald war der „Freischütz" die beliebteste Oper des Repertoires, und schon am 8. November 1823 beging man mit großer Feierlichkeit das Ereigniß der 50. Aufführung unter persönlicher Leitung C. M. v. Weber's. Holbein, ein alter Freund Weber's, hatte neue Costüme, Decorationen und Maschinerien angeschafft, das Haus war zu klein, um die Menge des enthusiasmirten Publicums zu fassen, nach dem ersten Acte und zum Schluß stürmte man den Componisten jubelnd hervor. Am nächsten Abend mußte die Vorstellung bei gleicher Begeisterung wiederholt werden. Nur Mozart's unsterbliche Opern waren im Stande, neben dem siegreichen „Freischütz" Anziehungskraft zu üben. „Don Juan" hörte man 1822 in neuer interessanter Besetzung mit Dem. Wohlbrück als Donna Anna, Dem. Schlager als Elvira und Henriette Sontag als Zerline, einer Zerline, wie sie liebenswürdiger nie gesehen worden war. „Ganz Lust und Liebe und doch zugleich ganz Unschuld!" rief ein entflammter Kritiker. Den Don Juan gab der bekannte Schauspieler Wallbach als ersten Versuch in der Oper, den Ottavio sang Pohl. Die würdige Ausstattung, die starke Besetzung der Chöre wurde Holbein hoch angerechnet. Einige Monate später war Henriette Sontag bereits zur Donna Anna avancirt, und dies Avancement bedeutete auch einen gewaltigen künstlerischen Fortschritt. Neben ihr brillirte Fortunata Franchetti als Elvira, Binder als Ottavio. Schwer wurde es jeder gastirenden Sängerin, neben solchen Kräften Siege zu erringen. Als Marianne Sessi, ihrerzeit eine der berühmtesten italienischen Sängerinen, in „Pygmalion" von Cimadora und

*) „Leipz. Allg. Mus. Ztg.", April 1822. Nr. 22. Aus Prag.

„Romeo e Giulietta“ von Zingarelli gastirte, nahm ihr die Sontag als Giulietta den Triumph vorweg. Mad. Sessi sang zum Schluß ein von ihr componirtes Lied auf Kaiser Franz mit Janitscharenmusik, ohne sich damit ein neues Lorbeerreis zu pflücken. Seinen einstigen Liebling, den Heldentenor Sibboni, sah Prag als „Director der kgl. dänischen Vocalmusik und Kammersänger“ wieder; er gab ein Concert im Redoutensaale unter Mitwirkung der Sontag, seiner Tochter (einer braven Pianistin) und des Violin-professors Piris. Auf der Bühne trat er als Licinius in der „Vestalin“ auf. Sensation machte der Flöten-Virtuos Drouet, ein „Komet auf dem musikalischen Horizonte“, mit seinen fünf Concerten auf dem Theater; allabendlich war das Haus überfüllt, und Tausende mußten umkehren. Auch das Conservatorium zog mit seinen Concerten immer mehr die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Erzherzog Franz Carl verlangte bei seinem Besuche in Prag und im Conservatorium (1822) zwei Separatconcerte des Instituts, von denen eines in den erzherz. Appartements der Burg in Anwesenheit des ganzen Hofstaates, das andere im Salon des Baumgarten stattfand. Am Tage vor der Abreise des Erzherzogs hatte Fürst-Erzbischof Baron Chlumczansky eine glänzende „Abschiedsversammlung“ im k. k. Lustgarten veranstaltet, wobei ein Volkslied „Jubelgruß an Erzherzog Franz Carl, gesprochen aus dem Herzen aller Böhmen“, gedichtet von Prof. Gerle, für Vocalstimmen gesetzt vom Conservatoriums-Director Weber, von 80 Sängern aufgeführt wurde. Als Lehrer des höheren Gesangs wurde um diese Zeit Giovanni Gordigiani aus Modena, ein Zögling des Mailänder Conservatoriums, gewonnen, auf den man vom Bühnenstandpunkte aus große Hoffnungen setzte — man erwartete eine neue Generation „mit echt italienischem Gesang in neuem Geschmack mit solider Methode,“ und in der That ging das erste Concert unter seiner Mitwirkung mit glänzendem Erfolge von Statten. Unter den Schülerinen traten namentlich die Dem. Nina Herbst, Emilie Rösler und Schopf hervor. Die beiden Ersteren wagten 1824 ihre ersten theatralischen Debuts und hatten ein freundliches Publicum für sich. Als Nina Herbst am 31. Jäner 1824

als absolvirte Schülerin zum ersten Male in der Oper „Tancred" auftrat, bewunderte man allgemein die volle Kraft und den Umfang ihrer Altstimme, besonders in der Tiefe. Man glaubte eine geübte Schauspielerin und keine Debutantin vor sich zu haben. Am Schlusse der Oper stürmisch gerufen, dankte sie mit den Worten aus ihrer Rolle: „Theures, geliebtes Vaterland!" — ein Hinweis auf ihre Ausbildung durch das Conservatorium.

Große Opern-Erfolge waren seit dem „Freischütz" selten gewesen. Hummels „Mathilde von Guise" verschwand nach wenig Aufführungen. Zwei neue Opern Rossini's „Der Türke in Algier" und „Torwaldo und Dorliska" mißfielen trotz Franchetti und Binder. Das Personale und nicht die Opern retteten in diesen Tagen das Repertoire; die Abende, an denen die Sontag, Comet und Franchetti wirkten, entschädigten für manches Mißgeschick. Im Concertsaale boten der Abschied des Tenors Pohl, die Weihnachts- und Ostern-Concerte der Tonkünstlersocietät, welche Haydn's „Schöpfung" und „Sieben Worte" und Weigl's „Leiden Christi" brachten, bemerkenswerthe musikalische Ereignisse.

Unter großen Schwierigkeiten arbeitete die Holbein'sche Oper weiter, als Henriette Sontag geschieden war, denn so gute Nachfolgerinen sie auch in den Damen Comet, Ernst und Franchetti in gewissen Rollen fand, das Publicum konnte doch lange den schweren Verlust nicht verschmerzen. Man gab 1823 Rossini's „Moses" mit einem neuen Sänger, Hrn. Michalesi in der Titelrolle, „Libussa" von Conradin Kreutzer mit Dem. Ehrhardt in der Titelrolle, „Armida" von Rossini mit Mad. Ernst, „Nurredin" von Riotte, „Titus" in neuer Besetzung mit den Damen Finke (Sextus), Ehrhardt (Vitellia), Comet (Annius), Franchetti (Servilia) und Wiedermann in der Titelrolle. Gastspiele des Barytons Devrient und des Tenors Haitzinger brachten besondere Kunstgenüsse, und Holbein machte ernstliche Anstrengungen, letzteren für Prag zu gewinnen. Daß auch ein Concert auf der Maultrommel im Theater unterlief, wurde mit „Beschämung" registrirt und gegen Holbein ausgebeutet, doch mußte zugestanden werden, daß gerade in der Saison 1823—4 die Holbein'sche Oper nach Personal und

Repertoire wieder in entschiedenem Aufschwunge begriffen war, obwohl an dem Scheiden des Directors kaum mehr gezweifelt werden konnte. Zu Beginn des neuen Jahrs (1824) hörte man eine neue Oper von Triebensee, „Telemach auf der Insel Ogygia" (der Stoff von Schikaneder war bereits früher von Hoffmeister componirt worden), ein correctes, achtbares Werk, mit Binder als Telemach, Dem. Comet als Kalypso, und am 11. März ging C. M. v. Weber's „Euryanthe" zum ersten Male in Scene. Katharina Comet sang die Titelpartie, Binder den Adolar, Kainz den Lysiart, Marianne Ernst die Eglantine. Der Erfolg des „Freischütz" wurde nicht erreicht. „Wir glauben," sagte ein Kritiker, „daß diese Musik in Norddeutschland mehr Glück machen wird, als sie, namentlich in der Hauptstadt des südlichen Deutschland (Wien), gemacht hat." Man warf der Oper die vielen Recitative und das Undramatische der Handlung vor. Der Referent hatte nur zwei Stimmen gehört, die unbedingt dafür waren. Bei der zweiten Aufführung vermehrte sich allerdings die Zahl der günstig Gestimmten, und das Urtheil neigte sich dahin, daß man eine Musik vor sich habe, mit der man erst vertraut werden müßte, „weil ihr in Schwierigkeiten versteckter Reichthum an Schönheiten erst allmälig zur Seele dringe."

V.

Holbein's Rücktritt (1824).

(Finanzielle Schwierigkeiten im ersten Directionsjahre. — Die Stände verleihen Holbein das Theater auf weitere zehn Jahre, 1823—1833. — Neue Schwierigkeiten; Holbein sucht um Enthebung von seinem Vertrag mit Ostern 1824 an. — Einnahmen und Ausgaben. — Das Gegenverhältniß. — Holbein's letzte Vermittlungsvorschläge; seine Kunstansichten und seine finanzielle Ohnmacht. — Die Stände gewähren die angesuchte Lösung des Contracts. — Holbein's Rücktritt und fernere Schicksale.)

Die Aufführung von „Euryanthe" war die letzte größere That Holbein's auf dem Gebiete der Oper. Schon waren seine Tage in Prag gezählt, und einer ungewissen Zukunft sah das Bühnenpersonal und das Prager Theaterpublicum entgegen. Daß Holbein mit Ernst, Eifer, Geschick und Verständniß sein Amt verwaltet hatte, konnten auch seine Feinde nicht in Abrede stellen, und die von uns registrirten Ereignisse der letzten vier Jahre, die Summe der künstlerischen Leistungen in diesem Zeitraum zeugen davon, daß trotz mannigfacher Hemmnisse und böser Zwischenfälle die Aera Holbein keine unfruchtbare gewesen war. Mit ganzer Seele und voller Kraft widmete sich Holbein der Bühnenleitung; von der Darstellung selbst zog er sich über Wunsch seines in Prag lebenden Onkels, des Gubernial- und Bancal-Administrators Jos. v. Holbein, gänzlich zurück — er war nur mehr Director und Dichter. Die volle Selbständigkeit der Unternehmung, die ihm nach dem Rücktritte der Frau Liebich gegeben worden war, entsprach seinen Neigungen nicht ganz — er wäre lieber artistischer Leiter unter Mad. Liebich geblieben, und nur, weil es nicht anders sein konnte, hatte er sich dem Willen der Stände gefügt und das ganze „Geschäft" übernommen, das ihm Sorgen und Kummer bereitete und ihn in der Bethätigung seiner künstlerischen Principien vielfach hemmte. Schon 1821 mußte Holbein den Ständen

eröffnen, daß er unter den bestehenden Verhältnissen das Theater weiterzuführen nicht im Stande sei. Trotzdem der Preis für Sperrsitze von 2 fl. auf 1 fl. 30 kr. W. W. (63 kr. ö. W.) herabgesetzt worden war — das niedrigste Entrée in Deutschland — trotzdem Holbein für ein abwechslungsreiches Repertoire sorgte, waren 20 Logen unabonnirt, und das Parterre füllte sich nur bei den Wiener Possen, während unter Liebich kaum eine Loge zu haben war und auch die Sperrsitze selten unbesetzt blieben. Dazu kam das ungeheure Anwachsen der Gagen. Unter Liebich hatte die höchste Gage 2—3000 fl. betragen, jetzt erreichte sie die Summe von 6000 fl. W. W., und außerdem bezogen Chor- und Orchesterpersonale einen Theuerungszuschlag von 20 Procent. Die besonderen Lieblinge des Publicums aber waren geradezu unersättlich, lebten auf Cavaliersfuß und schraubten den Director immer höher. So bezogen Mad. Liebich 8000 fl., Bayer, Feistmantel und Mad. Becker je 5000 fl., Gagen, wie sie außer den Wiener Hoftheatern damals nirgends gezahlt wurden. Unter Liebich hatte der jährliche Gagenetat 22.862 fl. betragen und das Publicum kannte den Luxus des Spectakelstückes noch nicht; nun betrug er 36.190 fl. W. W., und außerdem kosteten die Zauberstücke unverhältnißmäßig hohe Summen. Einer Einnahme von 145.710 fl. W. W. (60.698 fl. 20 kr. ö. W.) standen Ausgaben von 215.232 fl. W. W. (90.397 fl. 86 kr. ö. W.) gegenüber, und Holbein hatte nicht Unrecht, wenn er die baldige Auflösung der Bühne befürchtete. Er forderte die Ermächtigung, alle Wiener Volkspossen mit zweckmäßigen Aenderungen aufführen zu dürfen, einen monatlichen Beitrag von 1200 fl. für Decorationen, — und vollständige Ueberlassung der Redouten, wie sie Liebich gewährt worden war — im Gegenfalle müßte er entweder alle Gagen reduciren oder das Theater sperren. Die Stände erklärten sich mit dem ersteren — der allgemeinen Gagenreduction — einverstanden. Die höchste Gage sollte fortan 4000 fl. betragen, es sollten keine Damengarderoben mehr geliefert, keine großen Urlaube gewährt werden. Etwas erleichtert, führte Holbein unter diesen Verhältnissen die Direction fort. Im März 1822 suchte er um die fernere Ueberlassung des

Theaters auf zehn Jahre an und zwar um die unentgeltliche Ueberlassung, weil die Zahlung eines Pachtes bei den ungünstigen Zeitverhältnissen unmöglich geworden war, und die Stände Böhmens gaben ihm den glänzendsten Beweis ihres Vertrauens, indem sie das Gesuch gewährten. Sie erkannten offen an, daß „Holbein mit seiner ausgezeichneten Sachkenntniß, mit rastlosem Fleiße und Eifer sich hohe Verdienste um die Bühne erworben" und übertrugen ihm die Unternehmung und Direction auf die Zeit von Ostern 1823 bis Ostern 1833 aufs Neue. In dem Contracte kam allerdings die Bestimmung vor, daß Director v. Holbein die Oper wieder emporzubringen, sich darüber von sechs zu sechs Monaten auszuweisen und bei nicht entsprechendem Zustand von Schau- und Singspiel eine einjährige Kündigung zu gewärtigen habe, eine Bestimmung, die Holbein erst nach lebhaftem Protest acceptirte. Täglich war der Theateraufsichtscommission Rapport zu erstatten, so daß der Einfluß dieser ständischen Behörde noch gesteigert wurde und sich alltäglich geltend machen konnte. Ein Jahr vor Ablauf des Contracts stand beiden Parteien das Kündigungsrecht zu; würde diese Kündigung nicht erfolgen, so wäre der Vertrag eo ipso bis 1837 verlängert.

Nicht lange freute sich Holbein der neuen Vereinbarung. Schon nach einem Jahre hatte er wieder den Muth verloren. Tournière's Circus und große „Affenspectakel" hatten ihm Schaden gemacht, die Einnahmen waren immer kleiner geworden. Er eröffnete nun den Ständen, daß er sich durch den immer fühlbarer werdenden Geldmangel und widrige Zeit- und Localverhältnisse zur Bitte gezwungen sehe, ihn zu Ostern 1824 seines Contractes zu entheben, da er sich außer Stande fühle, „mit den vorhandenen ökonomischen Mitteln den Wünschen der Verpächter, den Anforderungen des Publicums und seinen eigenen Kunstansichten zu entsprechen; er müßte sich entweder der allgemeinen Unzufriedenheit aussetzen oder dem Bankerott". „Hilfe oder Entlassung" — so schloß Holbein dies Gesuch — „suche ich auf dem Wege der Gnade und ferne sei es von mir, ein anderes Recht, als das Recht zu bitten geltend zu machen. Ich habe meine Pflicht redlich erfüllt, mehr zur

Hebung der mir anvertrauten Anstalt gethan, als mein pecuniärer Vortheil erlaubte, weiß, welch milden Herren ich diene und bin in jedem Falle milder Behandlung gewiß." In einem anderen, vom 19. October 1823 datirten Schriftstück, an den Präsidenten der Theateraufsichtscommission gerichtet, erörterte Holbein eingehend und anschaulich seine Lage. „Ich habe versprochen," sagt er darin, „die Prager Bühne auf einen ihren hohen Gründer würdigen Standpunkt zu stellen, doch nur insoweit, als es die mir zu Gebote stehenden ökonomischen Mittel erlauben; allein der immer fühlbarer werdende Geldmangel und andere Zeit- und Localverhältnisse, welche einer soliden Erhebung der hiesigen Bühne immer im Wege stehen, sind mir in der letzten Zeit meiner Führung ungeachtet so vieler und bedeutender Verbesserungen, deren Herstellung bereits den Einnahme-Etat übersteigt, so fühlbar geworden, daß ich den Muth zur Fortführung der mir gnädigst anvertrauten Theaterunternehmung verloren habe und zur unterthänigsten Bitte gezwungen bin, mich mit Ostern 1824 meines Pachtcontracts zu entlassen." Alles schränkte sich ein, erklärte er weiter. Drei bis vier Familien, welche früher ihre eigenen Logen gehabt, begnügten sich jetzt mit einer Gesammtloge, viele hätten ihre Logen ganz aufgegeben, fast alle fremden und viele einheimische Herrschaften aber besuchten ohne alles Entrée die Logen der Eigenthümer. Hatte Liebich nur 3, so habe er (Holbein) 30 leere Logen. Dabei seien die Gehalte auf das Doppelte und der Bühnenluxus bis ins Unerschwingliche gestiegen. Für wohlthätige Zwecke fordere man Aufopferung der besten und einträglichsten Vorstellungen, welche bei der herrschenden Armuth der dramatischen Literatur ohnehin selten seien, die Abgaben fremder Künstler an das Theater aber seien so niedrig taxirt, daß es sich gar nicht der Eintreibung lohne.

„In dem Prädicate „ständisch" — fuhr Holbein fort — „finde ich eine Aufforderung zur Liberalität gegen manche bedeutende und wohlhabende wie gegen arme Künstler, eine Verpflichtung zur strengsten Beachtung des Anständigen und Schicklichen wie des Unterlassens aller kleinlichen Mittel und Anordnungen, welche sich ein anderer gewöhnlicher Privatunternehmer wohl erlauben darf; ich kann daher meine Ausgaben nicht noch

mehr nach den Einnahmen beschränken, ohne diese schuldige Rücksicht zu verletzen, und doch ist mein Ausgabsetat bey aller Oekonomie noch so hoch, daß er durch die mögliche Einnahme kaum gedeckt ist und die Theatercasse durch jeden Trauerfall, heftigen Winter, besonders heißen Sommer oder Anwesenheit einer Kunstreitergesellschaft wie durch jede andere unvorhergesehene schädliche Einwirkung leicht an den Baucrott gebracht werden kann. Bisher deckte ich das Deficit, bessere Zeiten hoffend, aus eigenen Mitteln; nun, da diese erschöpft sind, muß ich abtreten oder zu Grunde gehen, wenn meine hohen Pachtherren sich nicht huldreich meiner annehmen; denn ich darf meinen Credit nicht benützen, da ich unter den obengenannten Umständen nicht versichert bin, abermahliges Deficit aus dem Ertrage des Geschäftes wieder tilgen zu können. Kein Privatunternehmer kann in den gegenwärtigen Zeitverhältnissen ein der Hauptstadt würdiges Theater gründen, und wer es verspricht, muß entweder aus Kunstliebe ein bedeutendes Vermögen daran wagen oder die hohen Verpächter hintergehen wollen."

Zur ordentlichen Directionsführung bezeichnete Holbein 17.000 fl. per Monat erforderlich: 12.000 fl. für Gagen,*) 5000 fl. für alles Uebrige. 13.000 fl. seien aber das Aeußerste, was man einzunehmen hoffen durfte, 4000 fl. also habe er an monatlichem Deficit zu tragen gehabt. Helfen könne man ihm nur, wenn das Logenabonnement von 3400 auf 6000 fl. W. W., das Parterre-Entrée auf 30 kr. CM., der Sperrsitz auf 40 kr., 2. Parterre auf 12 und Galerie auf 10 kr. CM. festgesetzt, wenn Heizung und Beleuchtung von den Ständen besorgt, der Direction eine Unterstützung aus der Stadtverschönerungscasse, eine Entschädigung für

*) Der monatliche Gagen-Etat stellte sich zu Beginn 1824 folgendermaßen: Dir. Holbein 416 fl., Familie Allram 312 fl. 30 kr., Familie Brunetti 291 fl. 40 kr., Bayer (Heldenspieler) 416 fl. 40 kr., Binder (Heldentenor) 333 fl. 20 kr., Familie Ernst 416 fl. 40 kr., Dem. Erhardt (Sängerin) 250 fl., Dem. Franchetti (Sängerin) 250 fl., Feistmantel (erster Komiker) 333 fl. 20 kr., Demois. Holbein, jug. Liebh. 166 fl. 40 kr., Kainz (Baß) 316 fl. 40 kr., Polawsky 300 fl., Michalesi (Baß) 250 fl., Hr. Pistor (Schauspieler) und Mad. Pistor (Schauspielerin) je 194 fl. 26 kr., Demois. Pistor, jug. Liebh. 194 fl. 28 kr., Mad. Renner, 1. Liebh. 250 fl., Schikaneder (Baßbuffo) 291 fl. 40 kr., Štiepanek (Cassier und Secretär) 183 fl. 20 kr., Capellm. Triebensee 333 fl. 20 kr. Hiezu kamen noch die Beneficevorstellungen, die z. B. bei Bayer als „ganze Einnahme" mit 1000 fl. beziffert wurden.

die Militärermäßigung, Dispens von allen Wohlthätigkeitsvorstellungen, dem Director eine Privatwohnung sowie entsprechende Amts- und Garderobe-Localitäten, endlich dem Theater Schutz vor Zugluft gewährt und dadurch auch der Gesundheitszustand des Theaters gebessert werde.

„Eine schlechte Bühne," schloß Holbein sein Gesuch, „ist das Verderben der Moralität des Volkes, ein Irrlicht für dessen Neigungen und Ansichten; eine bloß ökonomisch geleitete kann, wenn sie an sich auch gut ist, nicht immer auf Volksbildung und Volksstimmung Rücksicht nehmen, weil dem Führer die ökonomischen Rücksichten die gute Absicht verderben. Ich fühle mich berufen, als Patriot, Dichter und Bühnenführer auf Volksbildung und Volksstimmung zu wirken, daher schlägt das Bewußtsein, diesem Berufe in meiner Lage nicht nur nicht folgen zu können, sondern wohl gar aus Geldnoth entgegen handeln zu müssen, meinen Muth und meine Liebe zur hiesigen Unternehmung nieder, und ich kann nicht umhin, bei dieser Gelegenheit ein wahres Nationaltheater ein Bedürfniß der Zeit zu nennen, dessen Nothwendigkeit Ew. Excellenz längst empfunden haben. Werde ich in den Stand gesetzt, aus diesem Gesichtspunkte handeln zu können, so halte ich meine Stelle für beneidenswerth, allein meine gegenwärtige Lage kann nur verderblich für mich und die gute Sache wirken, und ich entsage, wenn auch mit schmerzlichem Gefühle, der Ehre, ein Diener einer so milden und liberalen Behörde zu sein. Außer genannten Mitteln bleibt nur die Gründung eines Alles deckenden Abonnements und eines Vereines mehrerer Kunstgönner übrig, das Risico entweder ganz allein oder in Gesellschaft mit dem eigentlichen Director zu übernehmen. Insoferne ich in einem solchen Falle einer ferneren Theilnahme an der Leitung des Instituts gewürdigt werde, sind meine Bedingungen diejenigen, welche Euer Excellenz aussprechen. Mit Dank und Ehrfurcht Euer Excellenz unterthänigster Diener

Franz v. Holbein."*)

Wie traurig es mit der Finanzlage der Direction bestellt war, geht aus dem Rechnungsberichte hervor, den Holbein am 17. December 1823 der ständ. Theateraufsichtscommission vorlegte — er stand vor dem Bankerott und hätte nur durch außerordentliche Maßnahmen finanziell aufrechterhalten werden können.

„Ich habe die Ehre" — schreibt Holbein in seinem Berichte — „gnädigst erhaltener Erlaubniß gemäß hiemit meine Rechnungsbücher vorzulegen. Es

---

*) Acten der Prager ständ. Theateraufsichtscommission, Landesausschußarchiv.

wird sich daraus für die Zeit meiner Unternehmung vom 1. März 1821 bis Ende Nov. 1823 ein Deficit von 14.972 fl. 8 kr. ergeben. Wird nun noch hinzugerechnet, daß ich bereits erweislich an Mad. Liebich die Summe von 7470 fl. à conto der Inventars-Ankaufssumme bezahlt, so resultirt, daß ich zusammen 22.442 fl. 8 kr. zugesetzt. Wollte man nun auch die in 2 Jahren und 9 Monaten für meine Person als Gage bezogene Totalsumme von 15.000 fl. davon abziehen, so würde ich doch wieder dafür meinen Lebensunterhalt und andere mit meiner Stelle verbundenen Ausgaben in Rechnung stellen müssen und die Summe meines Verlustes dieselbe bleiben. Daß Frau und Tochter ohne Gage dienen sollten, weil ich Director bin, wird ihnen wohl nicht zugemuthet werden können, und daß Erstere auch während ihrer Krankheit ihren Gehalt bezog, war eine Begünstigung welche Hr. Polawsky vor mir im gleichen Grade Mad. Junghanns und ich selbst später Mad. Sontag angedeihen ließ. Benannte im Geschäft verlorene Summe konnte ich bisher durch meinen Credit decken, da jedoch der Werth der mir eigen gewordenen Inventarstücke nebst meinem wenigen Mobiliarvermögen kaum hinreicht, meine gegenwärtigen Gläubiger zu befriedigen, so würde ich mich, falls sich bei Fortführung des Geschäftes ein abermaliges Deficit ergäbe, einer Zahlungsunfähigkeit aussetzen, mit der ich weder den guten Ruf der ständ. Bühne noch meinen eigenen guten Namen beflecken will. Ich hatte während meinem Hierseyn Widerwärtigkeiten aller Art zu bekämpfen, und es ist mir gewiß schmerzlich, der Führung des Instituts in dem Augenblicke zu entsagen, wo mich die Ueberzeugung beglückt: daß meine hohen Vorstände mit mir zufrieden, das Publicum günstig gestimmt und mein Ansehen bey der Gesellschaft durch Rechtlichkeit und Festigkeit begründet ist. Hätte ich noch ein Capital zu verlieren, ich würde es wagen, ohne meine hohe Behörde zu belästigen, allein ich bin durch die bereits erlittenen Verluste ganz unvermögend geworden und darf kein Darlehen annehmen, weil ich auch bei den besten Aussichten die Wiederbezahlung nicht garantiren kann. Es ist gewiß traurig für mich, was ich mühevoll gesäet habe, einen Andern ärndten zu lassen, allein ich will lieber mit Ehren der Anstalt entsagen, als nach längerer und wenn auch sogar prunkvoller Fortführung mit einem Bankrotte meine Unternehmung enden. Bis Ostern 1824 werde mit Aufopferung all' meiner Habseligkeiten jede Zahlung der ständ. Bühne berichtigen, nach dieser Zeit bin ich genöthigt, schon jetzt meine Zahlungsunfähigkeit vorauszusagen; gerahen jedoch die Herren Stände oder irgend ein Privatverein mehrer Kunstgönner mir die zur Fortführung meiner Unternehmung nöthige Unterstützung zuzuwenden, so werde ich dieselbe ebensowenig mißbrauchen und so gewissenhaft benützen, wie ich bisher den Credit und das Zutrauen benützte, womit ich so großmüthig beehrt wurde. Je mühsamer es mir hier wurde, die öffentliche Meinung für mich zu gewinnen, um so schmerzlicher wird es

mir, meine halbgelungene Bewerbung nun aufzugeben. Ich habe keine Aussicht, welche ich meiner hiesigen Stellung vorzöge, wenn ich mich mit Ehre darin behaupten kann. Nur erst, wenn Mangel an Mitteln mich hindert, die hiesige Anstalt zu einem würdevollen Range zu erheben und mir die allgemeine Zufriedenheit zu sichern, würde ich anderweitige Aussichten berücksichtigen. Ich kann vor Entscheidung der Möglichkeit meines Hierbleibens kein Abonnement erneuern und muß den Verlust der besten Mitglieder befürchten, wenn ich mich nicht einige Tage vor dem neuen Jahre einer günstigen Antwort erfreuen kann.

Eine solche Antwort wurde nicht ertheilt. – Die Stände konnten oder wollten sich zu bedeutenden finanziellen Opfern für das Theater nicht entschließen, und die von Holbein entwickelte Idee der Gründung eines Vereins hochherziger Maecenaten scheint nicht auf fruchtbaren Boden gefallen zu sein. Mit großem Bedauern und in schmeichelhaften Worten wurde dem bedrängten Director die Enthebung von seinem noch zu Rechte bestehenden Vertrage mit Ostern 1824 gewährt. In seinem „deutschen Bühnenwesen" hat Holbein einen Rückblick auf seine Prager Direction geworfen, der uns die leitenden Ideen derselben sowie die Motive und die Art seines Rücktrittes in interessanter Weise klar legt. Mit Stolz kann er sagen, daß sein Repertoire Alles umfaßte, was neu, interessant und erlaubt war, daß seine Gesellschaft zu den vollzähligsten und besten Deutschlands gehörte, für Gagen und Ausstattung fast mehr als möglich gethan worden war. Den Pensionsfond hatte er außerordentlich gehoben, kurz, nichts war versäumt worden, um Ansehen und Geltung der Bühne zu heben. Der Oberstburggraf Kolowrat sowie der Theateraufsichts-comissions-Präsident Graf Lazansky waren seine Freunde und Gönner, unzufrieden war nur der Director selbst mit sich: er fühlte sich zu wenig Geschäftsmann für die Leitung einer Privatunternehmung, ihm fehlte die einem Privatunternehmer oft unumgänglich nothwendige Härte in ökonomischen Angelegenheiten, die diesem unentbehrliche Gleichgiltigkeit gegen Anfeindung und Verkennung. Er wollte nicht „Künstler-Unterdrücker" sein, wollte sich nicht durch zu große Sparsamkeit herabwürdigen; schon vor seinem Demissions-Unterhandlungen hatte er deßhalb mit dem Grafen

Pálffy in Wien wegen Uebernahme der artistischen Direction des demselben gehörigen Theaters a. d. Wien conferirt, und nur wegen der Aussichtslosigkeit des von dem Grafen entwickelten Programms die Leitung der Prager Bühne beibehalten. Wiederholt äußerte er den Ständen gegenüber Rücktritts-Gedanken, so oft er es aber that, wußte man ihn durch erhöhte Munificenz und Liebenswürdigkeit zurückzuhalten. Besonders dankbar gedenkt Holbein seines „großmüthigen Beschützers, des Grafen Joseph Nostitz". Trotz all' dieser Liebenswürdigkeit aber wurde ihm die Weiterführung der Bühnenleitung mit eigenem Risico auf die Dauer unmöglich; er reichte, wie wir gesehen, seine officielle Demission ein und beharrte darauf, obwohl man ihm weitere Einschränkungen seines Etats freistellte — bei solche Beschränkungen schien ihm eben das Sinken der Anstalt unvermeidlich, und daran wollte er keine Schuld haben. Die gewünschte Vertrags-Lösung wurde Holbein am 25. Dec. 1823 mit folgendem Bescheide gewährt:

„Wenn der Theaterunternehmer v. Holbein auf seinem Entschlusse, die Theaterunternehmung mit 1. Mai 1824 aufzugeben, beharren sollte, so wird man, obgleich derselbe nach strengen Rechtsgrundsätzen zur Einhaltung des Theater-Unternehmungscontractes verhalten werden könnte, doch in Rücksicht seiner Verdienstlichkeit um die Prager Bühne keinen Anstand nehmen, ihn mit 1. Mai künftigen Jahres seiner Contractspflicht zu entheben, und man sieht daher binnen acht Tagen seiner endlichen Erklärung entgegen, um im Falle seiner Abtretung den Concurs für die Theaterunternehmung ausschreiben zu können."

„Ich blieb jedoch bei meinem Vorsatze"; — schreibt Holbein — „mein Abschluß bewies, daß ich abermals vergeblich gearbeitet und kaum im Stande war, mich ohne Verlust zurückzuziehen, denn ich fröhnte auch hier dem Geschmacke des großen Publicums nur dann, wenn meine Cassa um Hilfe rief. Mein Gewinn bestand in der abermaligen Ueberzeugung, daß ein Privatdirector, d'r kein Deficit machen will und ein Hoftheaterdirector, der kein Deficit machen darf, keinem anderen System huldigen sollen als einem einträglichen . . . ."

Im Prager Publicum waren die tadelnden Stimmen, die sich mitunter und zumeist sehr ungerecht gegen Holbein erhoben hatten, verstummt, als die ersten Gerüchte von dem Rücktritte desselben in Umlauf kamen; nun erst wurde man sich allgemein der

Größe des Verlustes bewußt, den man erleiden sollte. „Es heißt, Hr. v. Holbein habe um Auflösung seines Contractes angesucht" — sagte der Prager Correspondent der Bäuerle'schen Th.-Ztg. im December 1823 — „die Stimme des Publicums ist mehr denn je für ihn, denn es ist nicht zu leugnen, daß sich die angenehmen Folgen seiner Anordnungen täglich mehr entwickeln. Ob Holbein ein anderer Ruf größere Vortheile bietet, ist nicht bekannt, doch muß man es vermuthen, da er einer so einträglichen Unternehmung im Besitze der Gunst der Behörden und des Publicums entsagen konnte." Ueber die Form, in welcher Holbein die Entlassung, respective die Auflösung seines Vertrages gewährt wurde, gingen unbestimmte Gerüchte; die Mittheilung, daß dies nur im Wege der Gnade geschehen sei, wurde vielfach mißdeutet, und Holbein erließ eine eigene Erklärung vom 15. April 1824, worin er die Sache der Wahrheit gemäß darstellte. Die Gnade lag eben darin, daß die Stände auf ihr Recht verzichteten, Holbein zur Einhaltung des Vertrags bis 1833 zu zwingen. Der scheidende Director betonte in seiner Erklärung, daß er unter Einräumung bedeutender Vortheile hätte in seinem Amte bleiben können, sein Entlassungsgesuch sei aber ein ernstes und kein Versuch, weitere Vortheile zu erpressen, gewesen. Auf die „huldreiche Art", wie ihm seine Enthebung gewährt wurde, lege er unendlichen Werth und hätte sich deren gerühmt, auch wenn ihm diese Aufklärung öffentlich verbreiteter Mißdeutungen nicht die Gelegenheit geboten hätte, „auszusprechen, worauf er so stolz sei und worin er den schönsten Lohn seiner Bemühungen erblicke". Daß der Tod seiner zweiten Gattin Marie Renner den Entschluß, Prag zu verlassen, wesentlich beeinflußt hat, daran ist nicht zu zweifeln. Die wahren Freunde des Prager Theaters sahen mit innigem Bedauern und bangen Gefühlen für die Zukunft Holbein, den zweiten Liebich Prags, scheiden; abermals war eine Blütheperiode des deutschen Schauspiels in Prag vorzeitig zu Ende gegangen, wehmüthig blickte man auf glanzvolle Opern-Ereignisse zurück; die feste Organisation, welche Holbein der Prager Bühne gegeben, schien ihrem Untergange nahe, eine Zeit des Niedergangs in der nächsten Zu-

kunst nur zu gewiß. Holbein hat noch lange im Dienste und zum Heile deutscher Kunst gewirkt. Von Prag führte ihn sein Weg nach Wien, wo sich Graf Palffy nochmals vergeblich bemühte, ihn für das Theater a. d. Wien zu gewinnen. Er lehnte diesen sowie einen Antrag, die Hofoperndirection zu übernehmen ab und ging nach Hannover, wo er dem Hoftheater mit Glück und Umsicht vorstand, bis ihn 1841 der Ruf an das Hofburgtheater traf, welche Musterbühne während seiner achtjährigen Leitung ihrem alten Rufe treu geblieben ist. 1849 trat Laube als artistischer Director an die Seite Holbeins, der 1848 auch die Leitung des Hofoperntheaters übernommen hatte und bis 1853 die ökonomische Führung beider Hoftheater beibehielt. Zwei Jahre nach seinem Rücktritt von diesem Amte, am 5. Sept. 1855, beschloß Holbein zu Wien sein rastloser Thätigkeit geweihtes, ereignißreiches Leben, in welchem die Directionsjahre in Prag eine der glänzendsten Epochen bildeten. Daß Holbein für Wien die Autoren-Tantièmen erwirkt und durchgeführt hat, sichert ihm eine dankbare Erinnerung in der deutschen Schriftstellerwelt; Prag aber bewahrt ihm als einem seiner geistvollsten und gediegensten Bühnenleiter ein pietätvolles Gedächtniß.

VI.

Das Triumvirat. — Direction Polawsky-Kainz-Štěpanek.

(Die Zustände nach Holbein's Rücktritt. — Concurs-Ausschreibung. — Die Bewerber. — Drohende Theatersperre. — Der Bassist Kainz, Schauspieler Polawsky und Cassier Štěpanek erklären sich zur Uebernahme der Direction bereit. — Das Triumvirat. — Director Polawsky. — Director Kainz. — J. N. Štěpanek als Cassier, čechischer Theaterdichter, Uebersetzer und Dilettanten-Director, als Restaurator der čechischen Vorstellungen. — Loewe trägt dem Triumvirat sein Reengagement an. — Ein Brief C. M. v. Weber's. — Die Organisation des Triumvirats.)

Eine wahre Panik ergriff das Personal des ständischen Theaters, als der Rücktritt Holbein's zur Thatsache wurde und von einem ernsten Bewerber um die erledigte Direction in der ganzen deutschen Theaterwelt nicht das Mindeste verlautete. Die Schwierigkeiten der Lage wurden durch die knappe Frist erhöht, welche zur Concurs-Ausschreibung gegeben war — binnen drei Monaten mußte der neue Director gefunden sein, oder das Theater war ohne Haupt, die Gesellschaft sich selbst überlassen, der Auflösung preisgegeben. Am 3. Jäner 1824 hatten die Stände in den amtlichen und Theaterblättern den Concurs für die Bühne unter folgenden Modalitäten ausgeschrieben:

1. Dem Unternehmer wird das ständ. Theater, in welchem jedoch die Mittelloge ersten Ranges, die Parterreloge Nr. 1 links, dann die 6 eingekauften Logen für die Eigenthümer vorbehalten werden, sammt den zum fundo instructo gehörigen Decorationen und sonstigen Erforderniſſen zur Aufführung aller Arten von Schauspielen und deutschen Singspielen auf 10 Jahre unentgeltlich verliehen.

2. Uebernehmen die Herren Stände die Unterhaltung des Theatergebäudes, insofern solche denselben als Eigenthümern obliegt, und der zum fundo instructo gehörigen Decorationen und sonstigen Erforderniſſe, dann die Bestreitung des Grundzinses, der Steuern, des Zinses für den zur Aufbewahrung der Decorationen von der Prager Stadtgemeinde gemietheten sogenannten Kotzensaal, die Besoldung des Theaterhausmeisters und Malers, zu welch letzterem jedoch der Theaterunternehmer das Drittel per 300 fl. C. M.

beizutragen hat, den Kaminfegerlohn und endlich die Pension des vormaligen Theaterunternehmers Zappe.

3. Wird dem Theaterunternehmer der Bezug jener Beträge zugestanden, welche von den Vorstellungen der Fremden und einheimischen Künstler nach Bemessung des hohen Landespräsidiums zu entrichten sind.

4. Kommt dem Unternehmer die Befreiung vom st. Musicalimpost zu.

5. Werden dem Theater-Unternehmer alle Jahre 63 abonnements suspendus mit Inbegriff der Vorstellungen, welche am 18. Oct. für den Invalidenfonds, und der vier Vorstellungen, welche in den Monaten März, Juni, September und December für das Theaterpensionsinstitut zu geben sind, dann mit Inbegriff jener Benefize zugestanden, welche derselbe einheimischen Schauspielern und fremden Künstlern einräumt.

6. Werden den Eigenthümern der eingekauften Logen, welche nach den mit denselben geschlossenen Verträgen lediglich sechs abonnements suspendus, nemlich vier für den jeweiligen Th.-Unternehmer und zwei für den Theater-Pens.-Fonds zu den festgesetzten Logenpreisen zu bezahlen haben, die ihnen zustehenden Rechte ausdrücklich verwahrt.

7. Ist der Unternehmer verbunden, alle Tage mit Ausnahme der Normatage Vorstellungen zu geben, in jedem Range des Theaters 2, folglich in allen drei Stockwerken sechs Logen fremden und einheimischen Theaterliebhabern, die nicht abonnirt sind, vorzubehalten, das Publikum mit abwechselnden guten deutschen Schauspielen und deutschen Singspielen zu unterhalten und für die möglichste Vervollkommnung der Bühne Sorge zu tragen; zu diesem Behufe seien ausgezeichnete Individuen, soweit es von ihm abhängt, zu erhalten, der unvermeidliche Abgang durch taugliche Subjecte zu ergänzen und vorzüglich die Haupt-Rollenfächer beiderlei Geschlechts gut zu besetzen. Sollte der Unternehmer die eingegangenen Verbindlichkeiten nicht erfüllen, so wird sich das Recht vorbehalten, den Contract nach einjähriger Aufkündigung als aufgehoben zu erklären.

8. Wird dem Unternehmer die Abwendung jeder Feuersgefahr zur Pflicht gemacht.

9. Hat der Unternehmer die von seinem Vorgänger mit den Schauspielern und Sängern beiderlei Geschlechts eingegangenen Contracte bis zum Ausgange derselben auszuhalten und endlich

10. bleibt es für den Todesfall des Unternehmers den Ständen überlassen, entweder sogleich über das Theater nach Gutbefund zu disponiren oder von den Erben die dreimonatliche Fortführung der Theater-Unternehmung zu fordern.

Der Erfolg der Concurrenzausschreibung blieb hinter den bescheidensten Erwartungen zurück. Nur der Director von Posen und Stettin, ein Herr Karl Leutner, der Regensburger Director

August Müller und Franz Anton Longie, „Inhaber eines mechanischen Theaters zu Dresden", riskirten eine Bewerbung um das einst vielumworbene ständische Theater in Prag. Bei all' diesen Concurrenten fehlte es an zwei Hauptsachen — an Geld und Fähigkeit; erst ein Offert des Brünner Theaterdirectors Heinrich Schmidt verdiente ernstlich erwogen zu werden. Aber auch Schmidt ging äußerst vorsichtig zu Werke. Er forderte, daß ihm das Theater mit dem bereits bestandenen fundo instructo und vorzüglich mit den Beleuchtungsrequisiten übergeben, sowie daß ihm die Erlaubniß zur Abhaltung von „böhmischen Spectakeln" gewährt werde. Darüber zogen sich die Verhandlungen in die Länge, Schmidt kam selbst nach Prag; als er aber hier erfuhr, daß der Gagenetat 117.000 fl. W. W. betrüge, obwohl mehre Rollenfächer unbesetzt waren, und als ihm Hr. v. Holbein versicherte, er für seine Person würde selbst unter den von Schmidt gestellten Bedingungen auf keinen Fall die Direction behalten — verlor Schmidt gänzlich den Muth, brach die Unterhandlungen ab und führte sein Brünner Theater weiter. Allgemeine Rathlosigkeit in Prag! Die Deroute in den Prager Theaterkreisen war so groß wie nach dem Tode Liebich's. Alle Aussicht, einen Nachfolger für Holbein zu gewinnen, schien geschwunden, der Landesausschuß beauftragte die Theateraufsichtscommission, dem Bühnenpersonale die bevorstehende Sperrung des Theaters anzuzeigen. Welche Folgen diese äußerste Maßregel haben mußte, lag auf der Hand; die Theateraufsichtscommission weigerte sich geradezu, den Landesausschußbefehl auszuführen, und ihr Präsident Graf Pachta erklärte, er würde sich brandmarken und lächerlich machen, wollte er dazu beitragen, die Schauspieler brodlos zu machen.

In diesem kritischen Momente entschlossen sich drei Mitglieder des Personals, der Bassist Kainz, der Schauspieler Polawsky und der Theatercassier Štěpanek, den letzten Ausweg einzuschlagen: den Collegen zu helfen, indem sie selbst die Directionsübernahme riskirten. Und diese Hilfe kam, als die Noth bereits am höchsten war. An 150 Individuen waren daran, ihre Existenz

zu verlieren, die hervorragendsten Mitglieder der Bühne rüsteten sich zur Annahme fremder Anträge, und der letzte Tag der Holbein'schen Directionsführung nahte heran. Angesichts dieser Verhältnisse sanctionirte der Landesausschuß die neue Direction, und zwar zu denselben Bedingnissen, die der Brünner Theaterdirector gestellt hatte und deren wichtigsten Punkt die Wiederaufnahme der seit Jahren eingestellten čechischen Vorstellungen bildete.

Als Holbein im März 1824 Abschied genommen hatte, prangten auf den neuen Zetteln die Buchstaben P. K. S. — „Prager Komödianten-Speculation" deutete der malitiöse Holbein diese Initialen des neuen Directionstriumvirats, und „Prager Komödien-Speculanten" nannte das Publicum die neuen Directoren. In Wahrheit konnte für den Augenblick von einer Speculation nicht die Rede sein. Die Triumvirn dachten vor der Hand nur daran, die Sperrung zu verhüten, und die „Speculation" trug während der zehn Jahre ihrer Directionsführung so wenig Früchte, daß Director Štěpanek, als 1834 das Ende des Triumvirats heranbrach, froh war, als Theatercassier und Secretär sein Brod verdienen und seine Familie erhalten zu können. Uebrigens konnte es kein Triumvirat geben, dessen Zusammensetzung wenigstens dem Anscheine nach so vollkommen seinem Zwecke entsprochen hätte, als die Trias Polawsky-Kainz-Štěpanek.

Die Seele des Triumvirats war — nach der Lage der Dinge — Ferdinand Polawsky; er lieferte das Geld und bot auf diese Weise den Ständen die Garantie für die Existenzfähigkeit der Dreimänner-Herrschaft. Seines Zeichens Schauspieler, fungirte er selbstverständlich auch als specieller Director und Oberregisseur des Schauspiels; zu bedauern war es nur, daß er über diesem Amte seine eigene Thätigkeit als Schauspieler einigermaßen vernachlässigte. Als Director hatte sich Polawsky bereits zu Zeiten der Madame Liebich versucht, und — wie wir gesehen haben — nicht mit dem besten Erfolge; nun aber brauchte er sich nicht mehr mit Details abzugeben, die seine Collegen Kainz und Štěpanek auf ihre Schultern nahmen; dafür konnte er um so ungestörter seiner Neigung zu vornehmer Repräsentation nachgehen. Chevalier

vom Scheitel bis zur Sohle, schaltete und waltete er in seinen eleganten Apartements in der Heinrichsgasse. Besucher fanden ihn im weißseidenen Schlafrock, den Lieblingspapagei auf der Schulter; in seinen kleinen Cirkeln war der Cigarre nur das bescheidenste Dasein gegönnt, feiner Ton, wie in den ersten aristokratischen Salons war die Signatur seiner Soiréen. In der Theatergarderobe mußte er seine separirte Abtheilung haben, um der Conversation und den Coulissenwitzen der Allgemeinheit zu entgehen. Wer aber mit dem Director Polawsky in Geschäften zu thun hatte, rühmte seine pünktliche Ordnung und seine strenge Rechtlichkeit. Den Schauspieler Polawsky haben wir unseren Lesern in früheren Capiteln bereits von einer so liebenswürdigen Seite gezeigt, daß wir heute kein neues Lob zu singen wissen, und der Tadel wagte sich nur schüchtern an eine so eminente Künstlerindividualität heran. Zur Zeit seiner zweiten Directionsführung wirkte er natürlich schon im älteren Fache. Wer sich seines köstlichen „Parlamentsraths" im „Vicomte von Letorrières", seines „Hofmarschall Kalb", „Malvolio" u. s. w. erinnert, ist in der Lage, Polawsky's Bedeutung als Künstler ihrem vollen Umfange nach zu schätzen. Polawsky ging so vollständig in seiner Kunst auf, daß er sich, wie man erzählt, im Costume des „Hofmarschalls Kalb" begraben ließ.

Kainz, der zweite der Triumvirn, ist uns als langjähriger Bassist der Prager Oper bekannt. Seine Blüthezeit hatte Niemand in Prag gekannt, er war ein alter, allerdings wackerer Sänger, seit er in Prag sang. Als Operist repräsentirte er das musikalische Element im Triumvirate und war speciell Director und Oberregisseur der Oper.

Der Dritte im Bunde, Johann Nep. Štěpanek, hatte bisher als Theatercassier und Secretär fungirt und bedeutete nun als solcher das administrative und ökonomische Element in der Directions-Trias. Seine Gewissenhaftigkeit und Umsicht in diesem Fache war in langjähriger Wirksamkeit erprobt und garantirte eine solide Geschäftsgebahrung. Auch als Director verließ Štěpanek seinen Platz an der Theatercasse nicht, und die zahlreichen

Freunde und Bekannten, die er unter seinen Prager Mitbürgern zählte, versäumten bei einem Theaterbesuche gewiß nicht, dem zu jedem Scherze aufgelegten Štěpanek im Vorübergehen die Hand zu drücken. Ungemein bedeutender als in diesem geschäftlichen Wirkungskreise war Štěpanek durch seinen Bienenfleiß als čechischer Dichter, Dramaturg und Regisseur. Schon in früher Jugend hatte sich in ihm ein wahrer Feuereifer für die Förderung der čechischen Kunst und Literatur entwickelt. Am 19. Mai 1783 zu Chrudim geboren, hatte er sich auf den Wunsch seiner Eltern nach Absolvirung der Gymnasial- und philosophischen Studien der Theologie zugewendet. Als achtzehnjähriger Jüngling und Theolog im ersten Jahre eilte er auf die Nachricht, daß Erzherzog Karl zum Schutze der Heimatgrenzen eine böhmische Legion bilde, unter die Fahnen, kehrte aber nach der Auflösung der Legion*) wieder zu den theologischen Studien zurück, die er bereits im 22. Lebensjahre absolvirte. Da er das canonische Alter (von 24 Jahren) noch nicht erreicht hatte, zur Priesterweihe also noch nicht zugelassen werden konnte, warf sich der junge Štěpanek nun mit Eifer auf das Studium der Geschichte, der schönen Literatur und vor Allem der čechischen Sprache. Mit den „Vlastenci", welche in den letzten Jahren des vorigen und in den ersten dieses Jahrhunderts in Prag eine besonders rege Thätigkeit entfalteten, mit den auch von uns schon erwähnten Gebrüdern Tham, mit Jungmann, Nejedlý, Šedivý, Nulik, Majober u. s. w. trat er in innige Verbindung, sagte dem geistlichen Stande Lebewohl und wandte sich ausschließlich der schriftstellerischen Carrière zu. Majober und Wenzel Tham hatten in ihm eine besondere Vorliebe für die noch sehr im Argen liegende dramatische Kunst der čechoslavischen Nation — damals noch

*) Ein Document vom 22. Dec. 1801, das Štěpanek pietätvoll aufbewahrte, bezeugte, daß er der „zur Vertheidigung des Vaterlands errichteten Legion freiwillig als Mitglied beigetreten, dem Leibbataillon „Erzherzog Carl" angehört, „alle militärischen Dienste mit Pünktlichkeit zur Zufriedenheit seiner Vorgesetzten verrichtet und sich durch sein gutes Betragen ganz der ausgezeichneten Ehre würdig gemacht habe, seine Kraft der Vertheidigung des Vaterlands gewidmet zu haben".

ein Vielen unverständlicher Begriff — rege gemacht, schon für das vaterländische Theater und später für die unter Guardasoni auf der Kleinseite stattfindenden čechischen Vorstellungen lieferte er dramatische Arbeiten und versuchte sich gelegentlich auch als Dilettant in ernsten und tragischen Partien. Als 1811 in der Liebich'schen Aera die čechischen Vorstellungen eingestellt worden waren, that sich auf Anregung des eifrigen „Patrioten" Haklik ein Verein junger Leute, meist Literaten und Studenten, zusammen, um an Normatagen im ständischen Theater zu wohlthätigen Zwecken čechische Dilettantenvorstellungen zu arrangiren — Štěpanek wurde Director und Regisseur. Nun steigerte sich seine Thätigkeit; er wurde einer der arbeitsamsten Dichter und Uebersetzer, die je existirt hatten.

„Der vaterländische Theaterverein" — schrieb die „Prager Zeitung" im November 1817 — „hat nach langer Unterbrechung seine Thätigkeit wieder begonnen. Am 23. Nov. wurden seine Vorstellungen in böhmischer Sprache mit Aufführung des Lustspiels „Faust II." von Štěpanek zum Besten des Prager neuen Armenhauses eröffnet. Mad. Liebich versprach, das Theater der Gesellschaft für einige Vorstellungen in čechischer Sprache zu überlassen. Štěpanek hatte nebst Mad. Liebich die größten Verdienste sowohl als Schriftsteller als durch manche Rollen. Fast alle aufgeführten Stücke sind von ihm. Eine seltene Fertigkeit und grammatikalische Kenntniß seiner Muttersprache, verbunden mit genauer Bekanntschaft mit der deutschen und böhmischen Poesie und dem Wesen des Theaters, machen ihn zum Vorsteher dieser Wohlthätigkeits-Anstalt vollkommen fähig, die seinem lobenswerthen Eifer nun großentheils ihren glücklichen Fortgang verdankt. Mit ihm haben sich mehre Bürger Prags und der hiesigen Universität verbunden, die Früchte ihres Kunststrebens auf den Altar der Wohlthätigkeit niederzulegen, und diese edle Verwendung ihrer Talente sichert ihnen das doppelte Verdienst, die Leiden ihrer unglücklichen Mitbrüder zu lindern und der Hauptstadt Böhmens ein vaterländisches Schauspiel zu verschaffen, welches ihr bisher ganz fehlte ...."

Das humanitäre Moment dieser Thätigkeit wurde auch durch die Verleihung der „mittleren goldenen Ehrenmedaille mit Oehr und Band" an Štěpanek anerkannt. Die künstlerische und literarische Bedeutung der Sache wurde in weiteren Kreisen weniger gewürdigt als sie es verdiente. Die deutsche Gesellschaft Prags, unter welcher damals fast die gesammte Intelligenz der Hauptstadt zu verstehen war, lächelte den „böhmischen Spielern" wohlwollend

und aufmunternd zu und amüsirte sich ab und zu an den „böhmischen" Possen und dem Kauderwälsch, das mitunter ein deutscher Schauspieler in einem čechischen Stücke höherer Richtung zu hören gab — von ernster Bedeutung schien ihnen diese Sonntagsspielerei nicht; in den engeren Kreisen der čechischen „Patrioten" wußte man dagegen, was man wollte, wenn man auch nicht ahnte und zu hoffen wagte, daß aus dieser „Spielerei" sich etwas Großes, eine selbständige nationale Bühne, entwickeln würde.

Štěpanek's Dramen selbst waren vielfach der böhmischen Geschichte entnommen, wie sein Schauspiel „Die Belagerung Prags durch die Schweden," „Břetislaw, der böhmische Achilles," „Die Kärntner in Böhmen," „Johann von Nepomuk" u. s. w. Standen sie auch an Gehalt nichts weniger als oben an, so thaten sie auf der Bühne doch ihre Schuldigkeit; sie waren volksthümlich gehalten, und das eignete sie vor Allem für die čechischen Nachmittagsvorstellungen, denen ja der Charakter des Volksthümlichen vorzüglich aufgeprägt sein mußte; sie machten das Volk mit seiner reichen Geschichte vertraut und weckten seinen Sinn für das Theater. Einen nachhaltigen Erfolg hatte Štěpanek's Lustspiel „Čech a Němec" (der Čeche und der Deutsche), in Wahrheit eine derbe Posse, deren liebenswürdige Tendenz die Darstellung des gemüthlichen Nebeneinanderlebens der Deutschen und Čechen bildete. Das Stück hielt sich Jahrzehnte hindurch auf dem Repertoire und ging, namentlich solange Feistmantel den Deutschen spielte, allemal unter dem Beifall von Parterre und Galerien in Scene. Auch Kaiser Franz, dem das Stück bei einem Besuche in Prag vorgespielt wurde, fand großen Gefallen daran, ebenso an der „Belagerung Prags durch die Schweden", nach deren Aufführung der Kaiser den Darstellern ein Belobungsdecret und wohlthätigen Anstalten 1000 fl. spendete. Štěpanek ließe sich im Lustspiel der čechische Kotzebue, im Schauspiel der čechische Raupach nennen, nur muß man ihn in jedem dieser Genres um einige Grade tiefer als diese deutschen Dramatiker stellen. Als Uebersetzer genoß Štěpanek den Ruf einer geradezu unheimlichen Fruchtbarkeit. Seine eigenen und die aus dem Italienischen und Deutschen über-

setzten Schauspiele, Lustspiele und Opern füllten im Jahre 1832 bereits 16 Bände, in denen man 52 Stücke zählte; bis zu seinem am 12. Feber 1844 erfolgten Tode hatte sich aber diese Anzahl nahezu verdoppelt. Genau nahm es Štěpanek mit der Auswahl der Uebersetzungen durchaus nicht; jedes deutsche Stück, das ihm nur immer zur Aufführung in den čechischen Vorstellungen geeignet vorkam, wurde übersetzt und, wenn es eine Posse war, für die Prager Localverhältnisse zugerichtet. Großen Anklang fand u. A. die Posse „Alina oder Prag in einem anderen Welttheile", die Štěpanek 1825 nach Bäuerle bearbeitet hatte. Durch seine zahlreichen Uebersetzungen von Operntexten — er hat dieselben für „Don Juan", „Belisar", „Jessonda", den „Wasserträger" u. s. w. geliefert — ermöglichte er die Schaffung eines čechischen Opernrepertoires, wie man es vor ihm in Prag nicht gekannt hatte. Seit 1816 bekleidete Štěpanek außer der Directorsstelle der sporadisch wiederkehrenden čechischen Dilettanten-Wohlthätigkeitsvorstellungen den Posten eines Cassiers, Secretärs und Archivars des kön. ständischen Theaters. Er war persönlich beliebt in Prag wie in dem ganzen großen Bekanntenkreise, den er in der deutschen Theaterwelt besaß. Als sein Avancement zum Mitdirector bekannt wurde, liefen Glückwünsche von Nah und Fern, von allen Notabilitäten der deutschen Kunst ein, die mit Štěpanek in Berührung gekommen waren. Ludwig Löwe trug sich in einem aus Cassel 27. Aug. 1824 datirten Briefe den neuen Directoren abermals als Mitglied an, da er sich von dem Directionswechsel das Beste für die Bühne versprach.*)

„Lieber Freund und Bruder" — schreibt er — „Nimm meinen herzlichen Glückwunsch zu Deinem Unternehmen, und ich wünsche Dir von ganzem Herzen Glück und Segen. Doppelt freut es mich, daß dem Prager Theater wieder eine freundliche Aussicht blüht und das alte herrliche Künstlerleben von Neuem begonnen werden kann. Du wirst durch Deinen Collegen Polawsky hören, daß ich, da die Sachen sich so zum Vortheil für Prag verändert, innig wünsche, wieder ein Mitglied Euerer Bühne zu werden und mit Freude meine Kraft der Stadt darbringe, der ich so viel verdanke. Ich leugne nicht, daß ich mit warmem Herzen an Prag hänge und jene Stunde

*) Aus der in den Besitz des Hrn. kais. Raths Dr. Ed. Schebek übergegangenen Autographensammlung Štěpaneks.

die glücklichste meines Lebens wäre, die mich wieder zurück in das Land meiner Jugend führte. Was mich auch aus dem nahen B. treibt, wirst Du aus dem Briefe an Polawsky lesen; diese Zeilen sollen Dir nur sagen, daß ich noch der Alte bin. Wie oft hast Du über meine Fähigkeiten und meinen Fleiß zu mir gesprochen und mich gelobt, daß ich nichts zum Besten des Theaters unversucht ließ. Alles das bringe ich mit Freuden Dir zurück und ich glaube wohl etwas mehr, denn ich kann sagen: ich bin besser geworden und darf nur den ausgezeichneten Beifall anführen, der mir auf meiner letzten Gastreise in Braunschweig und Hamburg zu Theil geworden ist. Bist Du und Deine Collegen also gesonnen, mich zu engagiren, so wird sich — hoffe ich — das Andere leicht in Ordnung bringen lassen, doch bitte ich die ganze Sache vorderhand noch zu verschweigen, bis wir uns verständigen. Bleibe mein alter Freund, sowie ich nicht aufhöre mit Hochachtung und Liebe der Deine zu sein.

Ludwig Löwe,
churfürstl. Hofschauspieler.

Zum Wieder-Engagement Löwe's kam es leider nicht; sein Antrag mochte zu spät kommen oder größere finanzielle Opfer fordern als gebracht werden konnten. C. M. v. Weber, dem Stěpanek seine čechische „Freischütz"-Uebersetzung mit der Bitte um das Aufführungsrecht gesandt hatte, benützte diese Gelegenheit um seine etwas erkalteten Beziehungen zum Prager Theater wieder zu bessern. Man hatte zu viel von ihm verlangt: das Aufführungsrecht für den „Freischütz", das Holbein für sich und alle seine Unternehmungen erkauft hatte, beanspruchte die Prager Direction als ein dem Institute gewährtes, so daß der Componist sein Werk an zwei Parteien gegen Ein Honorar hätte ablassen müssen, wogegen sich Weber gerechterweise ernstlich verwahrte.

„Empfangen Sie meinen besten Dank für die Zusendung des böhmischen „Freischütz" — schrieb er nun an Stěpanek — „der gewiß bei Ihnen in den treuesten, besten Händen ist und dessen Uebertragung in die böhmische Sprache mich nur ehren kann. Ich habe mich bei Ihnen wegen Nichtbeantwortung Ihres geehrten vom 24. März zu entschuldigen und gestehe aufrichtig, daß ich in Verlegenheit war, was ich Ihnen schreiben sollte. Einem Vereine sehr zu ehrender Freunde wollte ich nicht eine abschlägige Antwort ertheilen und von der anderen Seite war es doch auch wunderlich, daß gegen ein Honorar zwei Parteien Besitzer desselben Werkes sein sollten, indem ich Hrn. v. Holbein nicht verwehren kann, die Oper, wo er die Direction hat, selbst zu geben. Dies und meine überhäuften Geschäfte machten, daß Sie keine Antwort erhielten, und ich fordere Ihre anerkannte Billigkeit auf, über den

Fall selbst zu entscheiden. An dem guten Fortgange Ihres Unternehmens zweifle ich gar nicht; Sie verstehen alle Drei das Geschäft, und wenn der Himmel Sie Eines Sinnes erhält, so wird Alles gedeihen, was ich vom Grunde meines Herzens wünsche. Meine beste Empfehlung an die Hrn. Polawsky, Kainz und alle Mitglieder, die sich meiner freundlich erinnern, von Ihrem freundschaftlich ergebenen C. M. v. Weber.*)

Dresden, 7. Juni 1824.

Stöger, damals in Graz, wünscht der neuen Direction Glück und „alle Einigkeit, damit kein Gallimathias zur Welt kommt". Chr. Grünbaum trägt sich nebst Frau als Gast an und schreibt:

„Die Veränderungen, die mit der Prager Bühne vorgefallen sind, haben uns zwar überrascht, aber auch herzlich erfreut. Auch habe ich noch Niemand gesprochen, der sich über die Ernennung der neuen Directoren nicht beifällig geäußert hätte. Sie kennen seit so langen Jahren die Oekonomie des Theaters und sind nicht geneigt, den Gewinn, der allenfalls daraus entfallen kann, für häusliches Wohlleben zu verwenden. Letztere Eigenschaft theilen Ihre beiden Collegen mit Ihnen. Wenn es also da nicht gut geht, so hält sich überhaupt kein Theater! . . ."

Und in der That, der Verein entsprach den einzelnen Erfordernissen einer guten Bühnenleitung: Polawsky als Schauspieldirector, Kainz als Opernleiter, Štěpanek als ökonomischer Leiter und Director der čechischen Vorstellungen — die einzelnen Glieder des Triumvirats ergänzten einander und ließen die neue Regierungsform als eine ganz annehmbare und zweckentsprechende erscheinen. Von ernsten Differenzen im Schooße der Trias hat man denn auch nie etwas vernommen, wenngleich es naturgemäß an kleineren Reibereien nicht gefehlt haben mag. Jeder der Directoren wirkte ruhig in seinem Ressort, in den wöchentlichen Conferenzen wurden die gegenseitigen Wahrnehmungen ausgetauscht und definitive Beschlüsse gefaßt — so daß die Dreieinigkeit vollkommen hergestellt war. Ueber die Erfolge dieser Dreimänner-Regierung haben Zeitgenossen und Epigonen die widersprechendsten Urtheile gefällt, Alles in Allem aber kann man sie weder besonders glänzende, noch stark negative nennen.

---

*) Štěpanek bewahrte auch eingerahmt unter der Devise „Bundessprüche gleichgesinnter Componisten" ein anderes Autogramm Weber's: „Beharrlichkeit führt zum Ziele. Prag 20. December 1814 C. M. v. Weber."

VII.

Das Schauspiel unter dem Triumvirat.
(1824—1834.)

(Die Schauspielkunst und das Schauspiel-Repertoire in der Aera des Prager Triumvirats. — Die Tragödie. — Grillparzer. — Ebert's Břetislav und Jutta. — Staberliaden, Parodien, Thierspieler, Spectakelstücke. — Van Aken's Menagerie und Tournière's Circus. — Raimunds Zaubermärchen. — Zwei Briefe Raimund's. — Quodlibets und Melodramen. — Die Prager Schauspielerschule. — Polawsky, Bayer, Therese Brunetti, Allram, Feistmantel, Schikaneder. — Neue Acquisitionen: Moritz, Ernst, Nina und Friderike Herbst, Rosalie Wagner, Mad. Schmidt, Madame von der Klogen (Binder), Haas jun. — Personalliste und Gagen-Etat. — Gastspiele: Eßlair, Löwe, Wilhelmi, Sophie Schröder, Charlotte Birch-Pfeiffer, Anschütz, Emil Devrient, Kunst, Dessoir, Rott, Carl. — Improvisator Langenschwarz, Bauchredner Alexander, Charaktervirtuose Jerrmann und andere Specialitäten.)

Mit Lessing's „Minna von Barnhelm" eröffnete die neue Direction ihre Vorstellungen — ein guter Beginn, der insbesondere für die Richtung des Schauspiels das Beste erhoffen ließ! Die Literatur-Epoche, in welcher die Regierungsära des Prager Directions-Triumvirats fiel, war allerdings keine solche, welcheauf die gedeihliche Fortentwicklung der Schauspielkunst überhaupt und speciell des Prager Bühnenwesens hätte einen wohlthätigen Einfluß nehmen können. Auf dem Gebiete der Tragödie war in Deutschland, wie wir gesehen, eine zahlreiche Schaar von Schiller- und Goethe-Nachbetern und Nachahmern erstanden, welche den Weimarer Heroën wohl Manches abgeguckt, von deren Geiste aber wenig geerbt hatten. Dann kamen die Nachahmer der spanischen Dichter, welche es ihren Idealen zwar in der bilderreichen phantastischen Sprache, nicht aber in ihrer Begeisterung und südlichen Gluth nachthaten. Am nachtheiligsten wirkte diese Art der dramatischen Production auf die deutsche Schauspielkunst überhaupt. Die Schauspieler wurden dadurch zu einer lächerlichen Tonkünstelei, zu oratorischen Virtuosenstückchen verführt. Man glaubte Opernarien zu hören, wenn Monologe gesprochen wurden, und das

Publicum, das mit seinem Applaus gewöhnlich dann losschlägt, wenn der Schauspieler mit dem Crescendo des Declamationseffectes zur höchsten Spitze gekommen ist, unterstützte diese Marinirtheit und Geziertheit. Der Redner trat in den Vordergrund, der Darsteller in den Hintergrund. Mit Raffinement klomm der Schauspieler die ganze Stufenleiter bis zum Donnergetön der Abgangsworte hinan, und der Lärm des Beifalls entschädigte ihn für die Gewissensbisse seines Künstler-Gefühls. Schon hier sei übrigens anerkannt, daß die Traditionen der Liebich'schen Epoche, welche ja in dem alten Prager Künstlerstamme noch fortlebten, das Ueberwuchern dieser Virtuosenkünste in Prag nie recht aufkommen ließen. Lag auch die Tragödie im Argen, das Personale selbst sank in Prag nie so tief wie auf den meisten Bühnen Deutschlands. — Nicht besser als auf dem Gebiete der Tragödie sah es mit der literarischen Production im Bereiche des Lustspiels aus. Das Charakterlustspiel war um 1830 fast gänzlich von der deutschen Bühne entschwunden, selbst die feinere Gattung des Conversationsstückes, repräsentirt durch Steigentesch, Contessa, Schall u. s. w. immer seltener geworden, dafür herrschte die unbedingte Nachahmung Kotzebue's: Töpfer, Holbein, Clauren u. A. waren obenan, geradezu überschwemmt aber war Deutschland von den neuen Erzeugnissen der Franzosen, namentlich von Scribe. Wie die neuesten Pariser Modeartikel wurden die neuesten Artikel der Pariser Boulevards-Theater auf den deutschen Markt geworfen. Auch das Prager Repertoire war von diesem Genre überfluthet und zwar in Uebersetzungen, die in haarsträubendem Deutsch das Großartigste leisteten. Dazwischen machten sich Clauren und Kotzebue breit, der biedere Raupach aber konnte bei den Gefahren der französischen Invasion fast noch als Retter und Helfer in der Noth gepriesen werden. Selbst ein so geistvoller Kritiker, wie es Prof. Anton Müller („Bohemia") war, konnte nicht umhin, Raupach's „Müller und sein Kind", als das Stück am 11. August 1830 zum ersten Male über die Prager Bretter ging, als eine der wirksamsten Bühnenereignisse zu bezeichnen. Die Darstellenden, unter denen Bayer (Reinhold), Dem. Friederike Herbst (Marie) und Hr. Ernst (Conrad)

obenan standen, wurden sämmtlich stürmisch gerufen. Die classische Tragödie wurde fast nur durch Reprisen derjenigen classischen Werke, welche in ihren Hauptpartien noch mit Liebichianern besetzt waren, und durch die Gastspiele hervorragender deutscher Künstler am Leben erhalten; gerade diese Gastspiele aber brachten wieder den Nachtheil mit sich, daß sich die einheimischen Kräfte nicht gerne an die Darstellung von Partien heranwagten, die erst kürzlich von Berühmtheiten repräsentirt worden waren. Mit seltenem Glanze strahlt uns aus dieser Epoche der Name Grillparzer entgegen, dessen Stücke ja immer zu den freudigen Ereignissen des Repertoires zählten. Als am 9. Mai 1827 „Medea" zum ersten Male in Prag in Scene ging, spielte Sophie Schröder als Gast die Titelrolle, den Jason der begabte Haas jun., die Kreusa Dem. Rosalie Wagner, den Kreon Herr Köhler. Auch an der Sappho der Schröder (Phaon — Hr. Ernst, Melitta — Rosalie Wagner, Eucharis — Fried. Herbst) durften sich die Prager erfreuen. Am 27. Nov. 1830 kam „Ein treuer Diener seines Herrn" mit Bayer als Bancbanus, Moritz als Herzog, Friederike Herbst als Erny und Nina Herbst als Königin zur ersten Aufführung. Eine Novität, die in den Zwanziger Jahren in Prag Aufsehen machte, war das erste bedeutende Bühnenwerk Carl Egon Ebert's „Břetislav und Jutta". „Alle Acte" — schrieb nach der ersten Aufführung am 5. März 1829 Anton Müller — „vorzugsweise aber der zweite und dritte, tragen unverkennbare Spuren des Dichtertalents, welches sich mit eben so viel Kraft und Glück im Drama als im Epos zu bewegen vermag." Dem jungen Dichter prophezeite A. Müller eine große Zukunft.*) Den Břetislav

*) Von Interesse dürfte der folgende, Štěpaneks Autographen-Sammlung entnommene Brief sein, den C. E. Ebert nach der beifälligen Aufnahme seines Stückes an Štěpanek richtete: „Auf Ihre gef. Zuschrift von heute beeile ich mich zu antworten, daß ich zwar um meiner lieben Landsleute willen, für die der „Břetislav" geschrieben war und von denen er so freundlich aufgenommen wurde, die weiteren Aufführungen nach meinem Wunsche finde und daß mir die Theilnahme der guten und gebildeten Leser genug wäre: Da ich aber das bereits fertige Manuscript zufolge den Be-

spielte damals Hr. Moritz, die Jutta Dem. Nina Herbst, den Preslaus Hr. Ernst, den Udalrich Polawsky. — Solche Abende, an denen ein heimischer Autor den wohlverdienten Triumph eines edlen Werkes feierte, waren leider in dem Repertoire des Triumvirats sehr dünn gesäet. Die meisten heimischen Producte waren der Beachtung minder werth. Fleißig arbeitete W. A. Gerle für die Bühne: seine „Abenteuer einer Neujahrsnacht" thaten am Sylvesterabend ihre Schuldigkeit, minder glücklich fiel sein 4actiges histor. Trauerspiel „Jaromir und Udalrich, Herzoge von Böhmen" mit dem Vorspiel „Der Wrschowezen Rache" aus, ein äußerst langwieriges und ermüdendes Stück, mit dessen Hauptrolle (Samoslawa von Wrschowetz) Mad. Schmidt stark belastet war.

Das Publicum nahm diesem Repertoire gegenüber eine eigenthümliche Stellung ein. Die Scribeschen und sonstigen Conversationsstücke waren nur einem kleinen Cirkel so recht verständlich und daher, obwohl modern, nicht allzu zahlreich besucht. Mehr Zuspruch fanden die Schauer- und Criminaldramen, die Possen und Spectakelstücke. Auch auf dem Gebiete der Posse war übrigens schon ein bedeutender Rückschritt zu bemerken. Die modernen Staberliaden Bäuerle's boten das Bild einer äußerst ausgedehnten

---

dürfnissen der hiesigen Bühne ganz neu umarbeiten mußte, so glaube ich doch von der löbl. Direction des ständ. Theaters irgend ein Honorar beanspruchen zu können, und da Sie sagen, Sie wollen mir das gewöhnliche nicht antragen, so bemerke ich, daß ich, um der Direction keine große Last aufzuerlegen aber das Honorar doch etwas honorabler zu machen, mir gegen Gewährung weiterer Productionen statt der gewöhnlichen 100 fl. W. W. 10 Ducaten in Gold bedinge. Ich hoffe, daß Ihnen dadurch kein Schaden erwächst wie mir dadurch weiter nichts wird als Entschädigung des für die hiesige Bühne gemachten Zeitaufwandes. Mit Hochachtung und ergebenster Freundschaft Carl Egon Ebert.

Prag, 7. März 1829.

P. S. Was das mir angetragene Freibillet betrifft, so kann ich darum keinen Gebrauch davon machen, weil ich wegen Entfernung meiner Wohnung vom Theater dies nur selten und nur gewöhnlich bei solchen Gelegenheiten besuche, wo gerade abonnement suspendu ist, wo ich dann auch, wenn es mir zugestanden wäre, zum Nachtheil der Cassa keinen Gebrauch von jener Vergünstigung machen würde.

Flachheit, die Ansprüche des Publicums in diesem Genre wurden immer größer, der Werth des Gebotenen immer geringer; zudem war man in der Verarbeitung der Wiener Possen zu Prager Localpossen selten glücklich. In voller Blüthe standen namentlich in den Zwanziger Jahren die Parodien. Auf den „Müller und sein Kind" folgte eine „Müllerin und ihr Kind", auf Holbein's „Tournier zu Kronstein" oder „Drei Wahrzeichen" Schikaneder's „Wettlauf zu Kronäugelstadt" oder „Ein Wahrzeichen", auf die „Weiße Frau" eine „Schwarze Frau", auf den „Freischütz" — „Staberl als Freischütz" (Feistmantel als Staberl), auf „Zampa, oder die Marmorbraut" Schikaneders „Steinerne Braut" oder „Knöpfelberger's Geniestreiche" (mit Feistmantel als „Zamperl"). Rossini's „Othello" hatte einen „Othellerl, der Mohr von Wien", dessen Hauptperson „Othellerl, Leiblakai des Herrn v. Nascherl" war, die „Ahnfrau" eine „Ahnfrau im Gemeindestadel" im Gefolge u. s. w. Als im Jahre 1829 die Wogen des Paganini-Enthusiasmus auch in Prag überhoch gingen, entstand eine Posse „Der falsche Virtuos oder das Concert auf der G-Saite" oder „das Concert auf 16 nach der chromatischen Tonfolge gestimmten Maultrommeln (Brummeisen)." Ungeheuren Applaus gab es, wenn Feistmantel als „Adam Streicherl" sein Concert auf der G-Saite producirte. Den Fidelbogen in der Hand ging er ernsthaft über die Bühne und erklärte schließlich unter tosendem Gelächter — das sei das Concert auf der Geh-Saite gewesen. Auch der Sontag-Enthusiasmus gab zu einer Parodie Anlaß, genannt „die falsche Nachtigall oder die Sängerin Montag".

Neben den Parodien erfreuten sich eines besonderen Beifalls jene Possen oder Melodramen, in denen das Thierreich, sei es in wirklichen oder nachgeahmten Exemplaren, eine Rolle spielte. Anno 1826 machte der Thierspieler Mayerhöfer vom Wiedner Theater in Prag Furore. Der Mann wußte sich in den Fellen aller Raubthiere mit Virtuosität zu bewegen, und etliche „Dichter" waren auch so gefällig gewesen, eine Reihe von Melodramen zu fabriciren, in denen der Thiervirtuose seine außerordentlichen Talente zu entfalten Gelegenheit fand. So führte Mayerhöfer den

Pragern ein großes romantisches Melodram „Der Leopard und der Hund" vor, in welchem er durch seine kühnen Leopardensprünge Sensation machte. Der Theaterzettel verfehlte nicht, das verehrungswürdige Publicum zu ersuchen, sich beim Erscheinen des (wirklichen) Hundes ruhig zu verhalten. In dem Melodram „Der Wolf auf dem Zauberfelsen" oder „Die Freier auf Lodbrock's Schlosse" excellirte Mayerhöfer als Wolf, und in dem „Wolfsbrunnen" von Gleich machte er als die in eine Wölfin verwandelte Jutta alle zarten Herzen erbeben. Ein Jahr später lernten die Prager einen anderen Thierkünstler in dem Grotesk-Tänzer Fenzl vom Stuttgarter Hoftheater kennen, der sich mit dem Melodram „Joko, der brasilianische Affe" effectvoll in Prag einführte. Eine Posse, in welcher das Thierelement vertreten war, hatte schon das Spiel gewonnen. Glänzende Erfolge erzielte die dem Französischen nachgebildete Posse „Fortunat's Abenteuer zu Wasser und zu Land", in welcher Fortunat (Moritz) und der Ortswächter Peter (Feistmantel) gemeinschaftlich auf dem Meere von einem Walfische verschluckt wurden, in dessen Bauche gemüthlich Fische brieten und schließlich in eine Korallengrotte zu den Flußgöttern und Göttinen ausgeworfen wurden. Am ärgsten ging es in dieser Hinsicht in den Spectakelstücken zu, welche während der Anwesenheit der famosen Tourniaire'schen Kunstreitergesellschaft den höchsten Glanz erreichten. Wäre die Direction P. K. S. selbst in der Lage gewesen, eine Menagerie, einen Marstall und eine Jongleurtruppe zu unterhalten, sie hätte vielleicht auch für sich allein brillante Geschäfte gemacht, so aber mußte sie sich mit Tourniaire in den Ruhm und in die Beute theilen. Tourniaire's Circus, Advinent's Affentheater und Chiarini's Akrobaten, eine Zeit lang auch Van Aken's Menagerie, nahmen so vollkommen das Interesse der Prager in Anspruch, daß Thalia und Melpomene glücklich sein mußten, wenn sie unter dem Beistande einer dieser erhabenen Gesellschaften in aller Bescheidenheit fort existiren durften. Ganz Prag war in Bewegung, als Tourniaire's berühmtes, 10 Fuß 8 Zoll hohes Elephantenweibchen Bezzy sich mit langen Schritten der Hauptstadt näherte. Wie interessant war doch diese Bezzy!

Man erzählte Charakterzüge von ihr, die einem zartbesaiteten Damenherzen Ehre gemacht hätten. Wie zärtlich und uneigennützig liebte Bezzy ihren treuen Freund, einen Schimmel, der ihr auf allen Reisen als Leitstern voranging, und dem sie folgte wie das Käthchen dem Grafen Wetter vom Strahl! Als der Schimmel starb und ein ihm völlig ähnlicher dem Elephantenweibchen beigesellt wurde, erkannte die Dickhäuter-Dame sofort den Betrug, legte sich voll Gram nieder und nahm drei Tage und drei Nächte keine Nahrung zu sich, bis endlich auch das zweite Roß ihr Herz zu erobern wußte und in die Rechte seines Vorgängers trat. Wundert man sich nach der Schilderung einer derartigen weichherzigen Künstlerin noch, daß sich die Prager in erster Linie dem Circus Turniaire und erst in zweiter dem kgl. Theater zuwandten! Nur wenn sich die Theaterdirection mit der Cicusdirection zur Vorführung großartiger Spectakelstücke mit militärischen Aufzügen und Manövers, spanischen Tänzen und Thierproductionen verbündete, konnte sie auf allgemeine Theilnahme rechnen. Die Spectakelstücke „Fra Diavolo", „Timur", „die Belagerung von Očakow" u. s. w. machten den bedeutendsten Novitäten und den interessantesten Gästen des Schauspielrepertoires erfolgreich Concurrenz, und der junge Benoit Tourniaire, dessen Bruder François und Schwester Adelaide ebenso wie Mr. Armand wurden populär wie Bayer, Polawsky, Feistmantel. Uebrigens hatte sich die Direction schon früher wiederholt die Mitwirkung von Tänzern und Akrobatengesellschaften wie der Familie Gärtner bei Aufführungen von Spectakelstücken gefallen lassen, und selbst die alten Arlequinaden mit Sgr. Pantalone, der Columbine und Mr. Pierrot waren des leidigen Gelderwerbs willen (1825) wieder zum Leben erweckt worden, allerdings nur in der Form großer Pantomimen („Arlequin als Schneidergeselle", „Arlequin's feuersprühendes Zauberschwert" u. s. w.).

Als erfreuliche Ereignisse neben Bäuerle's Zauberspielen, unter denen z. B. „Prag, Paris, London und Konstantinopel", „Aline oder Prag in einem anderen Welttheile" (localisirt von Štěpanek) u. A. Repertoirestücke waren, sind die ersten Aufführungen

der Raimund'schen Zaubermärchen zu verzeichnen, welche ja auch in diese Epoche fielen. Am 10. Mai 1825 bekamen die Prager zum ersten Male den „Diamant des Geisterkönigs" mit Feistmantel als „Waschblau" und Mad. Allram als „Mariandl", am 7. April 1827 den „Bauer als Millionär" mit Feistmantel als „Wurzel" und der graciösen Binder als „Jugend", im Jahre 1828 „Moisasurs Zauberfluch" mit Feistmantel als Gluthahn zu sehen. Im „Alpenkönig"*) stand Moritz in der Titelrolle, Polawsky als „Rappelkopf", Feistmantel als „Habakuk" in der vollen Gunst des Publicums. Daß Nestroy's damals in Prag erscheinende lustige Vagabunden Zwirn und Knieriem (Feistmantel und Spiro) auch hier wie überall mit Jubel begrüßt wurden, braucht kaum versichert zu werden. Aber die Namen Raimund und Nestroy bezeichneten auch Alles, was auf dem Gebiete der Posse Hervorragendes zu sehen war. Mochte Feistmantel noch so oft sein Talent leuchten lassen, neue Stücke konnte er auch

*) Aus Anlaß der Ueberlassung des „Alpenkönig" an die Prager Bühne richtete Raimund folgenden in mehrfacher Hinsicht interessanten Brief an Štěpanek: „Hochwohlgeborener Hr. Director! Verehrtester Freund! Der Preis des „Alpenkönig" ist nicht höher als der des „Mädchens aus der Feenwelt", bei dem Sie doch Ihre Rechnung gefunden haben. Ein gleiches Glück hat der „Alpenkönig" auf allen Theatern gemacht, wo er aufgeführt worden ist; doch lasse ich Ihnen Decorationen, Costüme und das Modell der Maschinerien des 1. Actschlusses liefern, welches auch auf 10 fl. kommt. Was die „gefesselten Phantasie" betrifft, welche ich Ihnen um 150 fl. angeboten habe, so ist es mir nicht in den Sinn gekommen, sie umzuarbeiten, und ihr durch eingelegte Narretheien und episodische Scenen die Einfachheit zu rauben, welche ich bei ihrer Verfassung im Auge hatte. Das Stück erfreut sich in Wien bei der jedesmaligen Aufführung enthusiastischen Beifalls, nur der Zuspruch ist nicht so gut wie bei den anderen Stücken: das liegt einestheils in der fatalen Ehre, welche man mir erweist, zu sagen: das Stück ist zu gut für die Leopoldstädter Bühne, andererseits in der nicht glücklichen Besetzung bei der 1. Aufführung. Seit Hr. Ludolf die Rolle des Narren spielt, hat sie dreifach gewonnen. Wenn der ausgezeichnete Künstler Polawsky mir die Ehre erzeugen wollte, sie darzustellen, so bin ich von ihrer Wirksamkeit überzeugt. Der Harfenist ist eine gute Rolle für Feistmantel .... (folgen scenische Anordnungen) .... Bei dem „Alpenkönig" ist die genaue Aehnlichkeit der Person nicht unum-

nicht schaffen, ja es kam so weit, daß man im Jahre 1830 bereits das Grab der Posse gegraben sah. Ein Mittel, mit dem sich die Direction, so oft es ging, aus der Verlegenheit half, waren nach wie vor die Quodlibets, theils Opern-, theils Possen- und Schauspiel-, theils aus allen Genres durcheinandergewürfelte Quodlibets. Je toller sie waren, desto besser gefielen sie, je ernster, desto langweiliger waren sie. Eine andere nicht seltene Erscheinung auf dem Repertoire waren die Melodramen, von denen wir bereits einige, die unter der Flagge von Thiervirtuosen segelten, kennen gelernt haben. Den nachhaltigsten Erfolg hatte das Melodram „Yelva" oder „Die Stumme von Rußland" mit Mad. Binder in der Titelrolle.

Bei all' den widrigen Verhältnissen, mit denen das eigentliche Schauspiel unter der Regierung des Triumvirats zu kämpfen hatte, ließ es doch den alten Ruf der Prager Bühne noch immer nicht zu Schanden werden. Eingeschränkt und beengt auf allen Seiten, bewahrte es doch die Fähigkeit, sich unter besseren Ver-

---

gänglich, die Kleidung wirkt viel. Rappelkopf wird von mir nicht localisirt und dürfte keine Rolle für Feistmantel sein, welcher für die halb-locale Rolle des Habakuk paßt. Der Abschiedsgesang in der Köhlerhütte muß sehr langsam und mit bewegtem Gemüth vorgetragen werden .... Indem ich mich Ihrer Freundschaft empfehle, habe ich die Ehre mit ausgezeichnetster Hochachtung zu zeichnen Ihr innig ergebener F. Raimund.

26. Juni 1829.

Vor der Aufführung des „Mädchen aus der Feenwelt" hatte Raimund geschrieben: „Ich hoffe, daß die Vorsicht, welche ich in meinen Stücken gegen die Wiener Censur beobachte, mir auch das Vertrauen der Prager erwerben werden, denn meine Stücke kommen beinahe so unverändert aus den Händen der Censur wie sie eingesendet worden sind. Das Honorar dieses Zauberspiels ist sammt Partitur 100 fl. C. M. Nur den feststehenden Bühnen habe ich beschlossen, meine Stücke zu verkaufen, damit sie erstens nicht zum Nachtheil meiner Ehre verdreht und verstümmelt aufgeführt werden und damit ich mich vor dem gemeinen Schleichhandel bewahre, der, wie mich die Erfahrung belehrt, mit Theaterstücken getrieben wird. Ihr 2c. 2c.

Ferd. Raimund,
Regiss. des Theaters in der Leopoldstadt.

Wien 7. Dec. 1826.

hältnissen zu einer besseren Existenz emporzuschwingen. Das Hauptverdienst gebührt dem Personale, das einen so harten Kampf mit dem verdorbenen Geschmacke und den trivialen Neigungen des Publicums zu kämpfen hatte und das sich — wie wir gesehen — auch von dem Schwindel des Virtuosenthums nicht mit fortreißen ließ. Anton Müller gab dem recitirenden Schauspiele das Zeugniß, „daß es unter der Direction P. K. S. die erfreulichsten Fortschritte gemacht habe und sich ähnlichen Instituten mit vollem Selbstbewußtsein anreihen könne. Das achtbare Personal" — schrieb er — „hat es dahin gebracht, daß selbst Aufführungen mittelmäßiger Stücke auf die Mängel derselben vergessen machten und daß eine Vernachlässigung des Spiels in guten Stücken zu den Seltenheiten gehörte. Es hat sich allmälig eine Schule gebildet, nach welcher die Mehrzahl des Schauspielpersonals nicht durch declamatorischen Flitter und Knalleffect, nicht durch überladene Gesticulationen und keckes Ueberspringen der Grenzen des Natürlichen zu glänzen und bereitwillige Hände in Bewegung zu setzen sucht. Vielmehr geht das Hauptstreben auf Charakterentwickelung und Charaktereinheit und auf die zweckmäßige Unterordnung der Mimik unter die Rede". Den Mitgliedern, die so die Fahne echter Künstlerschaft hochhielten, gebührt eine nähere Betrachtung.

Viele von den Kerntruppen, die einst Papa Liebich unter seinen Fahnen gehabt, waren gegangen, noch aber stand in den Zwanziger und Dreißiger Jahren des Triumvirats ein starker Stamm aus jenen goldenen Tagen, an dem sich schöne und junge Talente vielversprechend emporrankten. An der Spitze der Stammtruppe stand Director Polawsky; die Theateraufsichtscommission, welche mit ihrer Anerkennung nicht eben freigebig war, konnte nicht umhin, ihm bei Gelegenheit eines Hauskaufes das Zeugniß auszustellen, „daß er als Mitglied sowohl wie als Mitunternehmer und Mitdirector der Bühne sich durch seine untadelhafte Moralität und ein vorzüglich gebildetes Benehmen vortheilhaft ausgezeichnet, in seinen mimischen Darstellungen aber sich den Ruf hoher Ausbildung und Vollendung erworben und insbesondere als

Mitunternehmer jederzeit beigetragen habe, wohlthätige Zwecke zu fördern".

Bayer ragte noch immer stolz über den jüngeren Nachwuchs empor. Er stand jetzt am Ende seiner zweiten und schon stark in seiner dritten Periode. Noch glänzte er als Macbeth, Fiesco, Götz, aber schon hatte er auch die friedländische Herzogswürde inne und verwaltete des Wallensteiners Amt mit seltenem Ernst und Eifer. Als am 11. Jänner 1830 „Wallensteins Tod" zu Bayer's Benefiz in Scene ging, strömte das Publicum massenhaft herbei, und es gab — trotz der der Tragödie im Allgemeinen nicht günstigen Geschmacksrichtung — einen Enthusiasmus, wie er noch selten dagewesen war. Die Kritik bezeichnete Bayer's Leistung als „einen der schönsten Glanzpuncte in der Geschichte des Prager Theaters".

„Bayer's Maske verrieth" — so schrieb Prof. Ant. Müller in der „Bohemia" — „eine fast porträtähnliche Hoheit und finstere Strenge, seine Haltung war majestätisch, ohne das kleinliche Streben nach bloßem Schein der Majestät, sein Gang der eines Menschen, der sicher auftritt, ohne auf seine Schuhspitze zu sehen, und er hütete sich vor jedem Effecte, der seinen letzten Grund eigentlich nur in dem eitlen Geschäfte des Durchsägens der Luft hat, die im Schauspielhause einem Strohhalme ebenso willig nachgibt als einem musculösen Arme oder Beine — so konnte sich das furchtbare Meteor, das sich aus dem Schooße des Böhmerlandes erhob und an Böhmens Grenze niederfiel und verlosch, schwerlich mit ruhigerer Majestät bewegen und sich vor seinem Vergehen zu schauerlichen Schwüngen aufraffen, als der würdige Darsteller eines der kühnsten dramatischen Gebilde..."

Schon einige Tage vor einer solchen Wallenstein-Vorstellung war Bayer unnahbar; in den Herzogsmantel gehüllt, durchmaß er mit großen Schritten die Zimmer seiner Wohnung und wehe Dem, der sich dem gestrengen Friedländer mit Außerachtlassung des nöthigen Respectes in die Nähe wagte! Als seine Frau ihm einst am Tage einer Wallenstein-Vorstellung Linsen als Zuspeise vorsetzte, brauste Bayer-Wallenstein auf: „Ist das ein Essen für den Herzog von Friedland?" Am Abend nach der Vorstellung mußten sich seine Gasthaus-Genossen in Acht nehmen, den allerdings schon verstorbenen Wallensteiner nicht zu reizen. — Dem Wallenstein reihten sich Bayer's „Lear", „Odoardo Galotti", „Michel Angelo",

später „Falstaff", „Verrina", „Oberförster" in den „Jägern" u. s. w. würdig an. Daß er schon zeitig in's Charakter- und Väterfach überzugehen und auch hier zu excelliren verstand, bewies auch sein „Reinhold" im „Müller und sein Kind", den selten ein Künstler virtuoser zu Tode gehustet hat. Als Schriftsteller entfaltete Bayer in den Zwanziger Jahren eine Zeit lang eine rege Thätigkeit. 1822 und 1823 war er fleißiger Mitarbeiter der von Schießler und Gerle und zuletzt von Caroline Woltmann redigirten Zeitschrift „Kranz", an welcher M. G. Saphir, C. E. Ebert, Herloßsohn, Dräxler-Manfred, Wilhelm Marsano, Rudolph Glaser mitarbeiteten. Auch im Sonett versuchte sich Bayer und, der Parodie-Manie seiner Zeit folgend, schrieb er sogar eine Parodie des dritten Actes der „Räuber", „Der Weg zur Kunst" betitelt, welche wiederholt aufgeführt wurde.

Eine andere Künstlerin aus der Liebich'schen Aera, die unverwüstliche Brunetti, beschloß mit Ende der Triumvirats-Regierung ihre künstlerische Thätigkeit. Am 26. April 1834 feierte man ihr Abschiedsbenefiz; ein Prolog von Valentin Ernst galt dem Preise ihrer in 36jähriger Activität erworbenen Verdienste; das Bedauern, die Künstlerin pensionirt zu sehen, war allgemein. Andauernde Kränklichkeit hatte sie gezwungen, der ferneren Bühnenthätigkeit zu entsagen. Noch in den Zwanziger Jahren hatte die üppige Frau manches Männerherz entzückt, und nach dem Tode ihres Gatten, des leichtfüßigen und leichtlebigen Brunetti, dem Orchestermitgliede Knize die Hand gereicht,*) der — ein treuer Ritter Toggenburg — oft genug nächtlicher Weile vor ihrem Fenster concertirt hatte. Die Ehe währte nicht lange, Knize starb wenige Jahre nach seiner Verheiratung im Bade auf der Sophieninsel. Schwer genug war es der schönen Brunetti geworden, ins Fach der Mütter überzugehen, aber auch in dieser Sphäre leistete sie Meisterhaftes. Man hat selten so schöne Großmütter auf der Bühne gesehen als die von ihr dargestellten. Ihre Schönheit in jüngeren Jahren war so überwältigend, daß sie einst bei einem

*) Siehe II. Band.

Besuche des Irrenhauses von einem Irren als Madonna angebetet wurde. Oft in ihrem hohen Alter — sie wurde über 80 Jahre alt — betrachtete sie ein herrliches Gemälde, das sie in der Fülle der Schönheit als Silvana darstellte, mit Wehmuth. „Würden Sie glauben," sagte sie dann wohl zu einem Besucher, „daß jenes herrliche Weib und dieses alte Mütterchen da dieselbe Person sind?" Frau Brunetti war eine jener Frauen, die nie altern wollen und sich gegen das unerbittliche Walten der Naturgesetze mit allen Kräften auflehnen, dann aber verbittert ihr Geschick anklagen. Sie, die des Lebens Freuden ausgekostet, die tausend Triumphe als Frau und Künstlerin gefeiert hatte, klagte oft, wie wenig ihr das Leben geboten, wie wenig sie genossen habe. Nie konnte sie in den Spiegel sehen, ohne entsetzt über die nicht hinwegzuleugnenden Spuren des Alters zurückzufahren. Bis zum letzten Augenblicke aber erschien sie sauber und nett in ihrer Erscheinung, eine Stunde täglich war der Toilette geweiht. An die Erfolge ihrer Künstlerlaufbahn dachte sie oft mit Wehmuth und Stolz zurück, ihre Lieblingsrollen waren die Elisabeth in „Maria Stuart" und die „Marie" im „Clavigo" gewesen; wenn sie aber an die Männer dachte, welche einst nach einem milden Lächeln ihres Antlitzes geschmachtet hatten, nannte sie stets mit einem stillen Seufzer den Namen Carl Maria v. Weber. So wie er hatte Keiner sie geliebt, und so wie ihn hatte sie Keinen gekränkt und gequält. Als Greisin pflegte Frau Brunetti mit besonderer Vorliebe — philosophische Studien; das Resultat ihrer Forschungen war der Spruch, die Natur sei nichts als Augenverblendung. Lange Jahre hindurch lebte sie als Pensionärin in dem Hause Nr. 19 in der Heinrichsgasse und starb in einem Hause am Franciskanerplatz. Außer ihrer Tochter Resi hat sich auch ein Sohn der Brunetti auf der Prager Bühne versucht — ohne in die Fußtapfen der Mutter zu treten.

Fast gleichzeitig mit der Brunetti trat ebenfalls nach 36jähriger Dienstzeit der alte Komiker Allram von den Brettern ab; über 60 Jahre war er ein treuer Jünger Thaliens gewesen, sein Name ist eng verflochten mit der Geschichte des Prager Theaters. Seine

Frau, die brillante Soubrette, wirkte als komische Alte wacker fort. — Unerschütterlich fest in der Gunst des Publicums stand Feistmantel da. Der Kreis seiner Glanzrollen wuchs mit jedem Jahre; er war die Stütze des Repertoires, nicht selten kam es vor, daß er in 20 Tagen 13mal auf den Brettern stand und zwar stets in großen Rollen. Mochte er nun als Barometermacher, als Spindelheim in der „Fee aus Frankreich", als Haarbeutelfabrikant Schmierampel in „Lindane", als Parapluiemacher Staberl, als Habakuk, Gluthahn, Waschblau oder Wurzel alle Quellen seiner Komik fließen lassen — stets schallte ihm der Jubel des Publicums entgegen, das selten einen so ausgesprochenen Liebling besessen hatte, wie ihn. — Sein Assistent im Reiche des Humors war Schikaneder, der es sich in den Kopf gesetzt hatte, zu jedem seiner Benefize eine neue Posse zu schreiben. Leider hatte er keine glückliche possendichterliche Ader. Am besten gelangen noch seine Parodien; einzelne seiner Possen, z. B. „Kilian Rokerl" erhoben den Blödsinn zur höchsten Potenz. — Ein begabter jüngerer Komiker war Herr Spiro, der auch einzelne Rollen Feistmantels mit Geschick durchführte.

Auch unter den Acquisitionen der Dreimänner-Direction waren beachtenswerthe und geschätzte Kräfte. Wir nennen zunächst Heinrich Moritz (recte Mürrenberg*), der sich 1826 als jugendlicher Held einführte und u. A. den Templer in „Nathan" und Don Cäsar

---

*) Moritz war 1800 in Leipzig geboren, besuchte die dortige Thomas-Schule und dann die juristische Facultät der Universität. Ein Duell, in welchem er ernstlich verwundet wurde, unterbrach seine Studien. Das Theater und die Lectüre dramatischer Dichtungen beschäftigte ihn nun fast ausschließlich und befestigte seinen Entschluß, sich der Bühne zu widmen. Küstner nahm den Studenten freundlich auf, ließ ihn als Raoul in der „Jungfrau v. Orleans" debutiren, doch bot ihm die Leipziger Bühne zu wenig Beschäftigung; er suchte bei kleinen Gesellschaften in Böhmen und Sachsen Praxis, war dann 1821—23 in Brünn, 1823 am Isartbortheater in München engagirt, wo er als erster Liebhaber so gefiel, daß man ihn an's Hoftheater berief. Ein Gastspiel in Prag (1826) hatte sein Engagement zur Folge; von Prag aus gastirte er in Leipzig, Dresden, Wien u. s. w. und erweiterte seinen Ruf.

in „Donna Diana“ mit Erfolg spielte, bald aber im heiteren Genre die größeren Erfolge errang. Erst in ihm erblickte man einen würdigen Ersatz Löwe's. — Moritz war ein schöner, blonder junger Mann von gesundem, elegantem Humor im Lustspiel, Feuer und Kraft in der Tragödie. In „Wallenstein“ glänzte er neben Bayer als „Max“, in „Kabale und Liebe“ als Ferdinand. Eine seiner Glanzrollen war der „Klingsberg“. Man wußte nicht, ob ihm hier der Ausdruck deutscher Offenheit und Gutherzigkeit oder französischer Leichtigkeit und Routine im Umgange oder der dem Klingsberg eigenen schalkhaftigen Liebenswürdigkeit besser gelungen sei. Ueber das harmonische Ganze war so viel Geist und inneres Leben gebreitet, daß man diesem Klingsberg gut sein mußte. Neben ihm bot Polawsky als alter „Holm“ einen wahrhaft künstlerischen Genuß! Moritz gehörte der Prager Bühne von 1826—1833 an, eines Tages aber zeigte der Zettel an, daß „wegen plötzlichen Abgangs des Herrn Moritz“ die angekündigte Vorstellung nicht stattfinden könne. Moritz hatte ohne Abschied Prag verlassen und ging nach Stuttgart, wo er rasch Terrain gewann und sogar zu den gefährlichsten Gegnern Seydelmann's wurde. 1838 übernahm Moritz an Stelle des letzteren die Regie, die 1841 zur Oberregie wurde und Moritz einen bedeutenden Einfluß auf die Geschicke der Stuttgarter Hofbühne sicherte. Seine talentvolle Tochter suchte ebenfalls auf der Bühne ihre Triumphe, vermälte sich jedoch später mit dem Professor der Nationalökonomie an der Prager Universität Dr. Carl Thomas Richter, nach dessen frühem Tode sie dramatischen Unterricht ertheilte und vorübergehend als Lehrerin der Declamation am Prager Conservatorium wirkte (1883). Gegenwärtig lebt Frau Moritz-Richter in Wien. Der Name ihres Vaters wird den besten in der Geschichte der deutschen Schauspielkunst zugezählt.

„Moritz' Darstellungsweise“ — so schildert man ihn in seinem Wirken in Stuttgart — „ist im bestem Sinne des Wortes modern. Er verschmäht es, die bloße Rührung des Publicums zu erregen, er will mehr dem Maler gleichen, der ein Charakterbild bis in die feinsten Züge ausmalt. Seine Gestalt ist nicht zu hoch, aber kräftig, die Züge ausdrucksvoll, ohne imponirend zu sein, das Organ wohlklingend aber großer Anstrengung nicht

fähig. In der Tragödie gehören Don Carlos, Othello, Romeo, Richard Savage u. s. w. zu seinen besten Rollen. Im Lustspiel hat er als Liebhaber mit einem Anflug von Blasirtheit und Geckerei, als komischer Bedienter der verschmitzten Art stets die lebhafteste Heiterkeit geweckt. Als Regisseur hat Moritz das Verdienst, jungen Künstlern den Weg auf die Bühne zu erleichtern. In dieser Beziehung sowie darin, daß er alte gute Stücke wieder dem Publicum nahe brachte, hat er wahrhaft Anerkennenswerthes geleistet."

Ein anderer wackerer Darsteller, Valentin Ernst, der Gatte der Primadonna Ernst, wird uns noch in späteren Perioden begegnen; er war ein verständiger, denkender Schauspieler von einnehmendem Aeußeren und echter Kunstbegeisterung, die z. B. in seinem Marquis Posa glänzend hervortrat; leider beschränkte sein unglückliches Organ den Kreis seiner Rollen in erheblicher Weise. Ernst machte Verse und war ein eifriger Prologdichter; ein Operntext, den er dem Capellmeister Skraup lieferte, fiel ziemlich unglücklich aus.

Hervorragende künstlerische Erscheinungen waren die Damen Herbst, Nina und Friederike, jene ausgesprochene Heroine diese sentimentale Liebhaberin. Nina Herbst, eine Pragerin, hatte — wie bekannt — das Conservatorium absolvirt, sich aber später ganz dem Schauspiel zugewendet, wofür sie ein klangvolles, mächtiges Organ mitbrachte. Als „Jutta" in Ebert's Drama, als „Jungfrau von Orleans", als Elisabeth in „Maria Stuart" feierte sie Triumphe, alle ihre Leistungen hatten einen großartigen Zug, sie war eine Schauspielerin von Gottes Gnaden. — Friederike Herbst (mit Nina nicht verwandt) wirkte länger an unserer Bühne und hat ihr Andenken noch bis auf unsere Tage frisch erhalten. Sie war interessanter Abstammung; 1803 zu Temesvar als die Tochter einer polnischen Gräfin geboren, welche bald nach der Geburt dieses Kindes ihren Gatten, den Schauspieler Herbst, verließ,*) wurde sie im Alter von zwei Jahren

*) Markgraff-Herloßsohn Theaterlex. — Dies sonderbare Verhältniß behandelt ein Buch „Merkwürdigste Lebensepoche des Schauspielers H—m, jetzt H—od oder dessen Liebes-, Leidens- und Ehestandsgeschichte mit der Gräfin von P—a. 2 Theile, Altona 1805—1806". Herbst vermälte sich später mit einer Schauspielerin.

in einer Erziehungsanstalt zu Breslau untergebracht. 1815 nahm sie, nachdem ihr Vater gestorben war, Ludwig Devrient in sein Haus auf, verschaffte ihr Gelegenheit, auf dem Berliner Liebhabertheater „Urania" zu debutiren, wo sie auch im Alter von kaum vierzehn Jahren als Toni einen großen Erfolg hatte. Sie fand hierauf Engagement in Magdeburg und später bei der Faller'schen Gesellschaft. Als Mitglied dieser Truppe spielte sie 1820 in Warmbrunn, wurde vom Grafen Clam-Gallas gesehen und Holbein empfohlen, der sie in Prag gastiren ließ und auch auf einige Zeit engagirte; doch ging sie von Prag bald nach Brünn, Breslau, Graz, Wien (Theater a. d. Wien) und Hamburg und trat erst 1829 definitiv das Prager Engagement an, das sie Jahrzehnte im Verbande der Landesbühne erhielt. Friederike Herbst machte von Prag aus wiederholt Gastspielausflüge, auch an das Burgtheater, und trug überall Erfolge davon. Ihre „Minna von Barnhelm", Marie im „Müller und sein Kind" u. s. w. waren Musterleistungen. Die „Fenella" in der „Stummen von Portici" kam erst durch sie, die gewiegte Schauspielerin, zur rechten Geltung. Sie wirkte bis 1854 in Prag, trat dann in den Ruhestand, gab dramatischen Unterricht und starb am 23. Juni 1866 in Prag.

Ihre Vorgängerin in Prag war Rosalia Wagner aus Dresden gewesen, welche im Frühjahr 1826 als Käthchen von Heilbronn, Elise Valberg, Julie, Marianne („Geschwister") u. s. w. debutirte und als junge, schöne, reichbegabte Schauspielerin freundliche Aufnahme fand; im Sommer trat Dem. Wagner in's Engagement, mit ihr auch Clara Wagner, ihre Schwester, die sich als Zerline in „Don Juan" glücklich einführte. 1829 löste Friederike Herbst die schöne Wagner ab. — Mad. Schmidt vom Leipziger Stadttheater feierte im Sommer 1826 als Donna Diana, Jeanne d' Arc und Orsina Triumphe, und sollte das hochtragische Fach besetzen; beide Künstlerinen, Rosalia Wagner und Mad. Schmidt, blieben jedoch nur bis 1828 im Prager Engagement.

Einen dauernden Gewinn bedeutete die Acquisition von Madame von der Klogen — späteren Madame Binder. Diese in

Prag unvergessene Künstlerin (geb. Mayer) war am 9. Nov. 1801 zu Schleswig als Schauspielerkind geboren worden und wuchs sozusagen im Theater auf, wo sie bereits als sechsjähriges Kind als Knabe Otto in der „Schuld" ihr erstes Debut bestand. Ihrer Mutter folgte sie nach Dresden und Leipzig, studirte als Vorbilder eine Haendel-Schütz, Bethmann u. s. w. und betrat als hold erblühende Jungfrau die Theater zu Petersburg und Reval, wo Kotzebue einen besonderen Einfluß auf ihre künstlerische Entwickelung nahm. Im Fache der Naiven und Sentimentalen bestrickte sie durch die herzgewinnende Frische und Natürlichkeit ihres Wesens, im Tragischen ergriff sie durch mächtiges und ursprüngliches Empfinden. In Lübeck reichte die schöne Schauspielerin dem lievländischen Edelmann Baron von der Klogen die Hand, und dieser Ehe entstammt ein Sohn, der heute in der russischen Armee als einer der bedeutendsten Ingenieur-Generale glänzt. Nach dem Tode ihres Gemals, der den Rang eines russischen Staatsraths bekleidete, vermälte sie sich mit dem Tenoristen Binder, doch war ihre Ehe keine glückliche, Mad. Binder blieb der Prager Bühne treu, während ihr Gatte in göttlichem Leichtsinn sein herrliches Organ und seine reichen Einnahmen in Wien verjubelte und dem selbstbereiteten Elend entgegenging. Dreißig volle Jahre (1824—1854) gehörte sie dem Landestheater an, ihr Ruf war verbreitet in der ganzen deutschen Bühnenwelt, sie war eine der ersten deutschen Darstellerinen, welche der Huldigung des Bekränzens und Blumenwerfens theilhaft wurde. Als Mad. Binder 1824 in Prag gastirte, fand sie begeisterten Beifall; ihr Dresdener Contract wurde mit bedeutenden Opfern gelöst, ja man verpflichtete sich sogar, ratenweise ihre Dresdner Schulden zu bezahlen. Als Liesli im „Alpenröslein" eroberte die Debutantin im Sturme die Herzen der Prager, und diese Beliebtheit steigerte sich mit jeder neuen Rolle. Frau von der Klogen oder Mad. Binder, wie sie nach ihrer Wiedervermälung hieß, war die beste Margarethe in den „Hagestolzen", ein entzückendes Käthchen, ein allerliebstes Pfefferrösel — eine würdige Nachfolgerin der unvergeßlichen Renner-Holbein. Aufsehen machte

ihre künstlerische Leistung als Yelva in dem gleichnamigen Melodram. Sie gab das stumme russische Mädchen, das durch Entsetzen seine Sprache verloren hat und sie durch Entsetze⸗ wiedergewinnt, hinreißend. „Wenn ich je versucht wurde" — schrieb ein Kritiker über diese Leistung — „statt eines begründeten Urtheils in Variationen über das Thema „Schön!" auszubrechen, so war es an dem Abende, da ich Yelva sah. Wenn man das lange Nachklingen eines Motives für einen Beweis seiner Schönheit, und die unwillkürliche Reproduction eines Bildes für einen Beweis seines ästhetischen Werthes gelten lassen will, so muß sich die „Yelva", von unserer Binder dargestellt, Jedermann auf den ersten Anblick als ausgezeichnet bewähren . . ." Solche Kräfte — wir zählen noch den jüngeren Haas, der 1826 als begabter Repräsentant gesetzter Liebhaber und jugendlicher Intriguants von Pest nach Prag kam, dazu — mußten nun wohl ein Ensemble geben, das trotz widriger Verhältnisse den künstlerischen Ruf des Prager Schauspiels in Ehren hielt. Konnte auf einer Bühne Gediegeneres geboten werden als eine Wallenstein-Vorstellung mit Bayer, Moritz (Max), Fried. Herbst (Thekla), Nina Herbst (Gräfin Terczky), Polawsky (Octavio), der Brunetti (Herzogin)? Und auch die weniger in erster Reihe stehenden Kräfte, wie Grabinger, der hie und da selbst in Polawsky'schen Rollen wacker einsprang, Grau, Dietrich, Dolt, der 1832 als Baron Gluthen debutirte und auf ein Jahr engagirt wurde, aber erst einige Jahre später als erste Kraft wiederkommen sollte, sie Alle trugen zum Ansehen des Ganzen das Ihrige bei.*)

---

*) Die Personalliste des ständ. Theaters unter dem Triumvirat wies 1833 folgende Namen, Monats-Gagen und Benefiz-Berechtigung auf:

1. **Schauspiel:** Mad. Binder 108 fl. 20 kr., ganzes Benefice; Mad. Brunetti 100 fl., halbes Benef., Dlles. Nina und Friederike Herbst, jede 83 fl. 20 kr., halbes Ben., Mad. Illner 28 fl. 20 kr., h. B., Dlle. Roscher 19 fl. 52 kr., Herr und Mad. Allram zusammen 125 fl., ganzes Ben., Herren Bayer 125 fl., g. B., Bolze 66 fl. 40 kr., Dietrich 40 fl., h. B. im Abonnement, Ernst 83 fl. 20 kr., h. B., Feistmantel 133 fl. 20 kr., g. B., Grabinger 50 fl., h. B. im A., Grau 40 fl., h. B. im A., Kiffel 15 fl. 36 kr., Biel 12 fl., Dolt 33 fl. 20 kr.,

Die Direction war aber auch bemüht, Kunst-Celebritäten jedes Genres zu Gastspielen nach Prag zu ziehen. Fast Alles, was Deutschland an Größen besaß, fand sich während der zehnjährigen Regierung des Triumvirats ein oder mehre Male in Prag ein. Da erschienen vor Allem — wir sehen vorläufig von der Oper ab. — die alten Liebichianer oder Holbeinianer, welche von Prag aus die Ruhmesbahn beschritten hatten: Eßlair, der seit seinem „Durchgang" aus Prag, also seit einer langen Reihe von Jahren, nicht die Prager Bühne betreten hatte und nun als Nathan, Daniel im „Erbvertrag", Kriegsrath Dallner in Iffland's „Dienstpflicht", Tell, Abbé de l'Eppé, Belisar, Theseus und Conrad in Ebert's „Břetislaw und Jutta" in zwei Gastspiel-Cyclen (April und Mai 1826) gefeiert wurde, Ludwig Löwe (1827), Wilhelmi, Sophie Schröder mit ihrer Tochter Betty, welche als Sängerin brillirte,*) Julie Löwe, die 1825 an die Hofburg entführte Betty Pistor, Seydelmann, der sich nun als vollendeter Künstler präsentirte und als „Franz Moor", Sheva in „der Jude",

Polawsky 133 fl. 20 kr., Prokop 12 fl., Štěpanek 133 fl. 20 kr., Dlle. Schikaneder 33 fl. 20 kr., h. B., Dlle. Spiro 40 fl., Ulbricht 33 fl. 20 kr., zusammen 1532 fl. 48 kr.

2. **Oper:** Demoiselles Blumenfeld 40 fl., Emmering 50 fl., h. B., Gned 100 fl., h. B., Lutzer 83 fl. 20 kr., h. B., Mad. Podhorsky 133 fl. 20 kr., ganzes B., Dlle. Pittner 30 fl. 20 kr., Herren Kainz 133 fl. 20 kr., Brinke 33 fl. 20 kr., Dams 100 fl., h. B., Drska 100 fl., h. B., Schikaneder 93 fl. 20 kr., h. B., Illner 66 fl. 40 kr., h. B., Podhorsky 100 fl., Skraup 40 fl., Schimek 20 fl., Strakaty 66 fl. 40 kr., h. B., zusammen 1190 fl. 20 kr.

Sämmtlicher Chor 141 fl. 48 kr., Orchester 604 fl. 40 kr., Capellm. Triebensee und Orchesterdir. Pixis ganzes B., Theatermaler 25 fl., Besoldung des untergeordneten Personals per Tag 14 fl. 42 kr., monatlich 441 fl., Gagenétat per Monat 3935 fl. 36 kr.

*) In einem Briefe von Sophie Schröder an Štěpanek vom 11. April 182. spricht die Tragödin die Hoffnung aus, betreffs des Honorars nicht schlechter als Andere gestellt zu werden, kündigt für sich als Gastrollen speciell solche an, die in Prag von ihr noch nicht gesehen worden, wie Sappho und Medea, für Betty die Rosine im „Barbier", Agathe im „Freischütz" und womöglich Henriette in „Maurer und Schlosser".

Carlos in „Clavigo", Shylok u. s. w. die Prager begeisterte. Auch der alte Schmelka fand sich ein und wurde, obwohl ihn sein Nachfolger Feistmantel beinahe in den Schatten gestellt hatte, von seinen früheren Prager Verehrern jubelnd begrüßt. Außer diesen alten Bekannten der Prager, die den Ruhm unseres Kunsttempels in weite Ferne getragen hatten, bekam man aber auch Anschütz (Marquis Posa, Wallenstein, Lear, Fiesco, Bayard), Mad. Anschütz (Gurli), Emil Devrient, die bereits berühmt gewordene Charlotte Birch-Pfeiffer, die bekanntlich in Prag einen Theil ihrer theatralischen Kindheit verbracht hatte, als Medea, Donna Diana, Lady Macbeth, Porzia, Kunst als Hamlet und Tell, Dessoir als Nathan, Rott, den Münchener Director Carl mit seinen Staberliaden und seinem Tanzmeister Pauxel und Andere zu sehen. Auch der Improvisator Langenschwarz, der auf Commando lange Versreihen und sogar eine ganze Geschichte Prags in Versen improvisirte, und der sonderbare Künstler Alexander, der an Einem Abend ein halb Dutzend Charaktere darstellte, fanden sich in Prag ein. Alexander genoß damals einen europäischen Bauchredner-Ruf. Schon als neunzehnjähriger Jüngling hatte er durch die außerordentliche Kunst, schnell hinter einander in verschiedenen Stimmen und Kraftgraden zu sprechen und den Ton willkürlich so zu modificiren, als ob er bald aus der Tiefe, bald aus der Höhe, bald aus freiem oder geschlossenem Raume käme, Sensation gemacht. Die Vorrichtung, deren er sich zu diesen Illusionen bediente, beschränkte sich auf einen Kamin, etliche practicable Stuben- und Fallthüren, auf einen Koffer und eine spanische Wand. Mit der protensartigen Natur seiner Stimme konnte er vier oder fünf Personen sammt Hund und Katze in den engen Raum eines Koffers oder einer ihn umgebenden spanischen Wand zaubern. Hatte die Täuschung den höchsten Grad erreicht, dann stürzte er den Koffer um oder schlug die spanische Wand auseinander und man sah, daß, was in dem geheimnißvollen Verstecke scherzte oder zankte, jammerte oder schmeichelte, nur die Person Alexanders war. Bei seinem Besuche in Prag 1833 zeigte er sich schon auf einer höheren Künstlerstufe. In dem einactigen französischen Lustspiel

„Les Russes de Nicolas“ spielte er außer der Schelmenrolle des Nicolas noch jene des englischen Capitäns Furlongh, des Aldermans Pilbury, seiner Frau und seiner Tochter ganz allein. Dabei waren seine diversen Masken stets so vorzüglich, an den verschiedensten Puncten der Bühne war er so rasch in seinen verschiedenen Rollen zu sehen, daß man versucht war, an Hexerei zu glauben. Die Bauchrednerkünste des Hobelns, Feuerschlagens, Butterschlagens, des Hundegebells wußte er äußerst geschickt in die Handlung einzuflechten. In dem Vaudeville „Le Paquebo“ stellte er nicht weniger als sieben Charaktere dar. In der Pièce „le diable boiteux“ gab er einen alten Apotheker, dessen stotternde Ehehälfte, eine verliebte Tochter, einen gutmüthigen Apothekerjungen, einen carrikirten Vicomte und endlich den in eine Flasche gebannten hinkenden Teufel Asmodé. Die Unterhaltung mit diesem Teufel und das Niesen, wenn er an die Flasche roch, soll zwerchfellerschütternd gewesen sein. — Nicht weniger bewunderten die Prager den Charakterspieler Jerrmann, der es unternommen hatte, den Karl und Franz Moor zugleich in Einer Vorstellung zu spielen. Er löste das Problem, indem er beide Charaktere bis zum äußersten Extrem trieb, dem rothhaarigen, kränkelnd-kreischenden, wurmartigen Scheusal Franz einen schwarzhaarigen, derben, zügellosen Weltstürmer Karl entgegensetzte. Aber auch eine eiserne Lunge mußte bei einer solchen Kraftanstrengung erlahmen, Franz und Karl rückten von ihren Extremen einander immer näher, bis sie beinahe in einander verschmolzen. Den Franz allein hatte Jerrmann mit Seydelmann'scher Virtuosität gespielt; als er den Karl und Franz zugleich spielte, gab er beide effectvoll aber schlecht. Nebenbei verirrten sich allerdings auch Tiroler Sänger (Geschwister Rainer) aus Fugen, Taschenspieler und Seiltänzer auf die Prager Bühne.*) Die Triumvirn der Direction trugen

*) Im Sommer 1824 erschien der berühmte Escamoteur Bosco zum ersten Male in Prag und producirte sich im ständ. Theater bei erhöhten Preisen unter außerordentlichem Zulauf. Er trug einen enganschließenden schwarzen Sammt-Koller, die Arme und Schultern ganz bloß, schwarze Tricots und Halbstiefeln. Sein witziger Vortrag fand nicht weniger An-

eben das Streben zur Schau, jedem Geschmack etwas zu bieten — es war eine beständige Gastspielbewegung auf der Bühne, keine bedeutendere künstlerisch: Erscheinung, keine „Specialität" blieb den Pragern unbekannt. Der Neugier war also im höchsten Grade Rechnung getragen, das reine Kunstprincip aber wurde durch dieses fieberhafte Jagen nach Neuem und Originellem nicht selten verrückt, und dies schädigte Ansehen und künstlerischen Erfolg der Dreimänner-Direction.

---

klang als seine Kunst; besonderen Eindruck aber machte es, als er mit drei Blümchen ins Parterre trat und allmälig circa 50 Bouquets, die aus seinen Händen zu wachsen schienen, unter das Publicum vertheilte. Ueber dieses Kunststück vermochte sich das damalige Prag gar nicht zu fassen. — Ein anderer sonderbarer Gast war der „Fistelsänger" Kirchner, der sich u. A. auch als „Primadonna" producirte.

VIII.

Die Oper unter dem Triumvirat. — Čechische Vorstellungen. — Das Ende der Aera P. K. S.
(1824—1834.)

(Das Repertoire und der Zeitgeschmack. — Henriette Sontag als Gast. — Heimische und fremde Novitäten: Opern von Wolfram und Würfel; „Weiße Dame", „Maurer und Schlosser", Rossini'sche Novitäten, Meyerbeer's „Ritter von Rhodus". — Abgang Wiedermann's; Marianne Ernst. — Die „Stumme von Portici"; „Der Vampyr". — Abgang Sebastian Binder's. — Drska als Tenor. — Das Ehepaar Podhorsky. — Conservatoristinen. — Nina und Luise Gned. — Tenor Dams. — „Fra Diavolo"; „Tell", „Straniera", „Semiramis", Opern von Kreutzer u. s. w. — Wild, Breiting, Sabine Heinefetter, Ehepaar Hoffmann als Gäste. — Capellm. Triebensee, Skraup, Orchesterdirector Pixis. — Das Conservatorium: Elevin Minona Blumauer; das Haustheater des Conservatoriums: Mad. Caravoglia-Sandrini als Gesangslehrerin. — Jenny Lutzer. — Ergebnisse der Oper unter dem Triumvirat. — Das čechische Schauspiel- und Opern-Repertoire. — Leistungen. — Čechische Schauspieler und Dilettanten. — Die Kritik. — Schwierigkeiten der Dreimänner Herrschaft. — Kündigung des Contracts. — Directions-Candidaten. — Štěpanek und Stöger. — Ende des Triumvirats.)

So lange die Buchstaben P. K. S. am unteren Ende des Prager Theaterzettels gedruckt standen, haben die Prager, namentlich die Logenabonnenten und die Theateraufsichtscommission, über den Rückgang ihrer Oper geklagt, — berechtigt aber waren diese Klagen nur in gewisser Hinsicht und nur in den letzten Jahren, als nach Binder's Abgang ein ebenbürtiger Ersatz fehlte, und nach dem Abgange der Ernst das weibliche Element durch Mad. Podhorsky beinahe einzig und allein repräsentirt wurde, bis sich (dies geschah noch in der Aera P. K. S.) die Lutzer ihrer Collegin Podhorsky als würdige Rivalin an die Seite stellte. Wenn man der Opernleitung einen Vorwurf machen durfte, so war es etwa der, daß sie, dem herrschenden Geschmacke, d. h. dem Auber- und Rossini-Cultus huldigend, die ältere classische Musik

einigermaßen vernachlässigte. Die Theateraufsichtscommission, welche allerdings auch das dem Classischen sehr geneigte Regiment Carl Maria v. Weber's mit Mißtrauen betrachtet und mit Tadel gelohnt hatte, nahm es in dieser Hinsicht mit dem Triumvirat sehr genau. „Die Oper," — heißt es in einem ihrer Berichte (1833) — „erscheint durch die ausschließliche Anhänglichkeit an den herrschenden Modegeschmack oft herabgewürdigt. Selbst die nordischen Bühnen verlieren nicht ganz den männlichen Geschmack an der musterhaften Solidität und charakteristischen Großartigkeit der Gluck'schen und der ihr verwandten Musik, wovon in Prag seit mehr als 20 Jahren keine Spur ist. Die Methode und Fähigkeit, großartig, würdevoll, mit seelenvollem Ausdruck den Gesang vorzutragen, wird bald, wenn es noch nicht geschehen ist, gänzlich verschwinden. Wahr ist es, daß der jetzige Geschmack des großen Haufens derlei schöneren Kunstproducten nicht mehr huldigt. Allein es frägt sich, ob die Leistungen der Bühne von der verwöhnten Liebhaberei des Publicums oder ob nicht vielmehr das letztere durch den bildenden Einfluß der Bühne zum besseren Geschmack geleitet werden sollte. Hoffnung darauf ist leider nicht vorhanden..." Dies sind nun allerdings Sätze, die sich im Munde einer oberen Theaterbehörde sehr schön ausnehmen und durchaus nicht des Kernes der Wahrheit entbehrten. Wenn man aber rigoros sein will, so wird man den Auber- und Rossini-Cult nicht als das größte der Uebel betrachten, zumal die Direction P. K. S. in den Jahren ihrer Herrschaft von 1824—1834 Alles aufbot, um sensationelle Novitäten ohne Rücksicht auf die Person des Autors den Pragern zu vermitteln und manche gelungene Reproduction der alten Prager Repertoire-Opern zu Stande zu bringen. Ein Blick auf das Repertoire des Decenniums wird unser sanfteres Urtheil rechtfertigen. Im August 1824 dirigirte Hofcapellmeister Gyrowetz persönlich im ständ. Theater seine Oper „Der blinde Harfner" bei übervollem Hause und wurde durch Ueberreichung eines Jubel-Sonetts ausgezeichnet. Im Jahre 1825 brachte ein Gastspiel der Sontag frisches Leben in die Prager Oper. Die bezaubernde Henriette, deren Ruhm damals bereits Deutschland

erfüllte, entzückte wieder als Bertha im „Schnee", Anna in „Don Juan", Desdemona in Rossini's „Othello", Rosine u. s. w. dasselbe Publicum, das ihre ersten Versuche mit jubelndem Beifall begrüßt hatte. Auch Hr. Forti und Mad. Waldmüller von der Hofoper gastirten. Mit dem heimischen Personale aber, dessen Zierden Mad. Ernst und Dem. Comet waren, erlebten die „Zauberflöte" (die Ernst als Königin der Nacht, die Comet als Pamina), „Johann von Paris", „Raoul der Blaubart" von Grétry, „Figaro's Hochzeit" (mit der Ernst als Susanne, der Comet als Cherubin), „Don Juan" (mit Binder als Octavio, Wiedermann als Don Juan, Mad. Ernst als Zerline, Comet als Donna Anna und der jungen talentirten, leider früh verstorbenen Dem. Arrigoni als Elvira), sowie der „Freischütz" (mit der Arrigoni als Agathe, der Ernst als Aennchen) Musteraufführungen. Als Novitäten hörte man u. A. die Oper „Rübezahl", Text von Marsano, Musik von Prof. Würfel, der in Prag als Tondichter und Pianist geschätzt war. Die Dichtung fand lebhaften Anklang. Den Rübezahl sang der Baryton Wiedermann. Nach dieser Oper kam abermals ein heimisches Opus, „Alfred", von Kotzebue, Musik vom Teplitzer Bürgermeister Wolfram, zur Aufführung, ohne sich zu behaupten; kurz darauf desselben Componisten „bezauberte Rose", Text von Ed. Gehl in Dresden, wo die Oper ebenfalls zur Aufführung kam und als Compagnie-Arbeit eines Advocaten und eines Bürgermeisters ein gewisses Aufsehen machte; dazwischen hörte man Weber's „Sylvana". Das Jahr 1826 brachte die „weiße Frau" mit Mad. Comet-Podhorsky als Anna, Binder als George Brown, Mad. Ernst als Jenny, Kainz als Gaveston, Podhorsky als Dickson, sowie Auber's „Maurer und Schlosser", welcher Oper Capellmeister Triebensee mit Hilfe eines Prager Dichters einen neuen Schluß gegeben hatte — daß es dieser „Verbesserung" bedurfte, bezweifelte die Kritik. Ferner hörte man Rossini's „Moses", „Elisabeth", „Richard und Zoraide", „Cenerentola" u. s. w. Als Gäste erschienen Hr. und Dem. Siebert, Dem. Kainz, Betty Schröder (Rosine, Agathe, Henriette in „Maurer und Schlosser"),

Mad. Devrient-Böhler, der berühmte Tenor Wild aus Kassel (mit vierzehn Gastrollen, darunter Titus, George Brown, Licinius, Johann von Paris und anderen). Als Debutantin dieses Jahres ist zu registriren Dem. Jos. Hagenbruck, die beste Schülerin des Conservatoriums, das damals im gräfl. Wrtby'schen Hause ein kleines Uebungstheater errichtet hatte, wo u. A. ein Theil des „Figaro" und die vom Grafen Nostitz componirte Oper „Feodora" (von Kotzebue) mit den Gesanglehrern Gordigiani und Schnepf*) in den Herren-, den Elevinen Hagenbruck, Knize, Fritsch, Nawratil in den Damen-Partien aufgeführt wurde. Auch der Bassist Strakaty, nachmals einer der hervorragendsten Prager Sänger, machte 1826 als Fernando in der „Diebischen Elster" seinen ersten theatralischen Versuch.

Im Jahre 1827 hörte man u. A. neueinstudirt die Süßmayer'sche Oper „Soliman", ferner als Novität die lyrisch-romantische Oper „Die Walpurgisnacht" von J. E. Prochaska, Musik von Joh. Rummler, eine brave Musikantenarbeit, an welcher Mozart, Spohr, Spontini, Boieldieu, Rossini und Weber gleich viel Antheil hatten; Auber's „Leocadia" fiel ab, Rossini's „Italiener in Algier" und „Diebische Elster" gewannen durch Mad. Ernst und den neuengagirten Strakaty. In einer Revue über dieses Opernjahr klagte die Kritik, daß „bloß" sechs Opern und ebenso viele Vaudevilles oder Localstücke mit Gesang neu einstudirt worden waren, von denen sich nur „Das Mädchen aus der Feenwelt" neben der beliebtesten Repertoire-Oper „Maurer und Schlosser" behauptete. Salieri's Oper „Axur", mit verstärkter Instrumentation von Triebensee, mit der man wieder experimentirt hatte, freute sich nicht lange ihrer Auferstehung. Sehr empfunden wurde der Verlust des Barytonisten Wiedermann, der ohne Abschied an das Königstädter Theater in Berlin abgegangen war; einige der acquirirten Kräfte erwiesen sich entweder als Invaliden oder An-

*) Als Professor der Oboë wirkte damals am Prager Conservatorium Hr. Zomp, dessen Gattin, die einst berühmte Wiener Hofopernsängerin Elise Teyber, 1826 ein interessantes Concert im Redoutensaale gab.

sänger. Im Jahre 1828 sah man außer altbewährten Aufführungen Meyerbeer's „Ritter von Rhodus" mit der Ernst als Palma, Kainz-Aladdin, Podhorsky als Osmin, Binder als Adrian, und mit der nun schon zur Mad. Podhorsky avancirten Comet als „Armand d'Orville". Als Gäste erschienen u. A. Mad. Schröder-Devrient, die Hofopernsänger Beils und Cramolini von Wien, Babnigg von Dresden. Im December 1828 gab Nicolo Paganini im Theater seine Concerte; am 20. verabschiedete er sich in einem Concert unter Mitwirkung von Mad. Ernst, der Hrn. Binder und Strakaty, worin er u. A. als eigene Compositionen das Rondo alegretto mit obligatem Glöckchen, die dramatische Sonate „Der Sturm" mit Orchester, die Soli und Variationen auf der G-Seite vorgetragen, endlich die berühmten „Hexen-Variationen" spielte.

Reich an Thaten auf dem Gebiete der Oper war das Jahr 1829. Zuerst erschien Auber's „Fiorella" oder „das Hospiz von San Lorenzo", dann gab es ein großes Familienfest, gewidmet dem ersten Wiederauftreten der Mad. Ernst nach längerer Krankheit. Der seltsamen Extravaganzen dieser capriciösen aber vorzüglichen Primadonna haben wir schon gedacht, als wir der Dame zuerst unter Holbein's Regime begegneten. Sechs Monate des Jahres wohl war Mad. Ernst auf dem Zettel als „krank" gemeldet. Die Direction mußte stets auf eine über Nacht hereinbrechende Heiserkeit der Mad. Ernst gefaßt sein, und im Erkranken über Nacht besaß die Primadonna eine eigene Virtuosität. Eines Tages wurde dem Director Štěpanek die mit dem ärztlichen Zeugniß belegte Anzeige erstattet, daß Mad. Ernst krank darniederliege. Štěpanek witterte eine Finte und begab sich sofort an das „Krankenbett" der Sängerin. Da lag sie thatsächlich schwer aufseufzend im Bette; theilnehmend wollte sich der Director nach ihrem Befinden erkundigen und trat näher — wie erstaunte er aber, als er statt der Primadonna deren Zofe im „Krankenbette" erblickte! Die wirkliche Kranke war in einer Liebesaventure nach Josephstadt gereist, sandte von dort Krankheitszeugniß über Krankheitszeugniß und kehrte erst nach vierzehn Tagen zurück. Nicht besser machte

sie es bei ihren contractmäßigen Urlauben, die regelmäßig um volle Wochen überschritten wurden. Einen langwierigen Proceß zogen die Engagements-Unterhandlungen der Sängerin mit dem Wiener Kärntnerthortheater, dem Vorläufer der heutigen Hofoper, nach sich. Mad. Ernst gastirte in Wien und galt bereits so gut als engagirt. Die Stände Böhmens aber wollten die schöne Primadonna, welche trotz aller Capricen zu den ausgesprochenen Lieblingen des Publicums zählte, mit Polizeiescorte nach Prag zurückschaffen lassen, worauf Mad. Ernst mit der Klage gegen die Stände drohte, die sie als leichtfertige Frau geschildert und damit ihre Ehre angegriffen hätten. Schließlich mußten die Stände die treulose Primadonna doch den Wienern überlassen, dagegen blieb ihr Gatte, der Schauspieler Ernst, mit dem sie in steter Disharmonie gelebt, den Pragern treu. In Wien wurde Mad. Ernst die erste weibliche Kraft der Oper. Schon 1822 hatte sie in der Residenz als Elvira debutirt, aber so wenig gefallen, daß sie während der Vorstellung eiligst unwohl wurde und das Theater verließ. Die Darstellerin der Zerline mußte auch die Elvira zu Ende führen. Nun aber war sie unbestrittener Liebling der Wiener, denen sie allerdings nebenbei auch durch ihre galanten Abenteuer Stoff zu manchem Stadtklatsch gab. 1834, als die Cholera in Wien und auch im Theater wüthete, retteten Wild, Staudigl und die Ernst das Repertoire, und namentlich die von letzterer creirte Norma war die stete Retterin in der Noth. Von ihren Erfolgen geblendet, verließ Marianne Ernst Wien, um anderswo vergeblich noch größeren Erfolg zu suchen, sie sank von Stufe zu Stufe, wanderte in den fünfziger Jahren nach der Schweiz, wo sie unverbürgten Gerüchten zufolge als Bänkelsängerin ihr Leben gefristet haben und einmal unter der falschen Anklage des Giftmordes vor Gericht gestanden sein soll. Ende der Sechziger Jahre kehrte sie nach Wien zurück und lebte von einem kaiserlichen Gnadengehalt (300 fl.), bis sie circa 1870 der Tod von einem beklagenswerthen Dasein erlöste.

In Prag feierte Mad. Ernst 1829 ihren letzten großen Triumph. Nach einer ihrer längeren Krankheits- oder Schmoll-

pausen 1829 war es, daß sie als Rezia in Weber's „Oberon" die Prager Bretter betrat. Sofort war aller Groll gegen die lange nicht Gesehene geschwunden, es gab einen Jubel, als gälte es einer vom Tode Auferstandenen. Ein anderes, geradezu sensationelles Theaterereigniß war die erste Aufführung der „Stummen von Portici" am 30. Juli 1829. „Ich weiß mich nicht zu erinnern," schrieb Prof. Anton Müller, der berufene Kritiker der „Bohemia", „daß je ein Stück unser Publicum so in Feuer und Flammen gesetzt hätte. Die Ouverture mußte dreimal wiederholt werden (das drittemal, weil der Oberstburggraf Chotek zu spät gekommen war), fast jede Nummer wurde beklatscht, sogar die Chöre wurden hervorgerufen. Ich bin überzeugt, daß es höchstens noch einer Production bedarf, um die schönsten Motive auf den Straßen pfeifen und singen zu hören." Aufsehen machte in erster Reihe Binder, der erste Prager „Masaniello" oder eigentlich „Leonardo", wie der Fischer, um jeder historischen Anspielung aus dem Wege zu gehen, von der Censur getauft wurde. Bisher hatte man blos die phänomenale Stimme des eckigen und einseitigen Heldentenors bewundert; als er nun aber in der schmucken Fischertracht, die seine Gestalt auf das Schmeichelhafteste hervorhob, erschien und mit seiner prächtigen Kopfstimme die Töne mächtig hervorschmetterte, als er nicht nur elektrisirend sang, sondern auch den Charakter des kühnen Fischers meisterhaft wiedergab, war Alles entzückt. Die „Stumme" spielte damals die Primadonna Mad. Ernst. Es war eine ziemlich matte „Bianca" oder „Fenella". Schon damals tauchte der noch heute nicht ausgefochtene Streit auf, ob die Fenella der Schauspielerin oder Sängerin gehöre — an die Primaballerina dachte man allerdings noch nicht. Prof. Ant. Müller, eine anerkannte Capacität auf dem Gebiete der Aesthetik, betonte ausdrücklich, daß Mad. Ernst vielleicht ausgezeichnet gewesen wäre, wenn sie zu singen gehabt hätte; den Zauber des Gesanges aber zu ersetzen durch die alleinige Kunst der Geberdensprache, dazu gehöre, wenn die Primadonna keine Schröder-Devrient sei, absolut eine Schauspielerin. Und in der That gelangte „die Stumme" in Prag zu noch einmal so großer

Geltung, als sich später Friederike Herbst, die denkende und des höchsten dramatischen Ausdrucks in der Mimik fähige Schauspielerin, der Fenella annahm. Die Direction bewilligte ihr hiefür 200 fl. Extrahonorar. Die übrige Besetzung der Auber'schen Sensationsoper (Elvira-Mad. Podhorsky, Pietro-Kainz, Illner und Strakaty in den beiden anderen Baßrollen) gab ein Ensemble, wie es gerundeter nicht gedacht werden konnte. Lange Zeit hindurch, ja noch bis auf unsere Tage blieb „die Stumme" eine stets gerne gesehene Prager Repertoire-Oper, wenn sie auch jene glanzvolle Besetzung in der Folge vielleicht niemals mehr erreicht hat, von welcher Generationen mit Begeisterung sprachen oder sprechen hörten.

Eine andere interessante Opern-Erscheinung des Jahres 1829 war Marschner's „Vampyr". Der Componist empfahl der Prager Direction resp. Štěpanek sein Werk mit folgenden Zeilen:

„Euer Wohlgeboren! Hochgeehrtester Herr! Beifolgend habe ich die Ehre, auf Ihr Verlangen das Buch vom „Vampyr" beizulegen und wohl auch in der Hoffnung, daß es von der Censur gestattet werden werde, da nichts gegen den Staat und die Religion, wohl aber etwas dafür darin gesagt wird, denn es geht die Moral daraus hervor: „Wer reinen Herzens ist und nur auf Gott vertraut, dem kann der Hölle Macht nichts schaden." Soeben wird auch schon das Buch in Wien der Censur vorliegen, indem Graf Gallenberg ebenfalls darum geschrieben. In der Hoffnung recht bald ein Resultat zu hören, habe ich die Ehre, hochachtungsvoll zu zeichnen

Ew. Wohlgeboren ergebenster Diener
Heinrich Marschner.*)

Leipzig, 16. Dec. 1828.

Die Oper hatte einen vollen Erfolg. Binder sang den Aubry und im zweiten Act eine eingelegte Cavatine aus Spohr's „Jessonda"; Podhorsky war Lord Ruthwen, Mad. Podhorsky-Malvina. Dagegen hatte Rossini's „Graf Ory" einen durchaus unentschiedenen Erfolg.

Ein harter, fast unersetzlicher Verlust war für die Prager Oper der Abgang Binder's, des „besten Masaniello aller

*) Aus Štěpanek's hinterlassener Correspondenz.

Zeiten", wie ihn die Prager und Wiener Theatergeschichte nennen darf. Höhere Anbote hatten ihn nach Wien geführt, wo man ihn, nachdem er am 8. Jäner 1830 als George Brown zum ersten Male am Kärtnerthortheater gesungen, dauernd zu fesseln und dem Prager Theater abspenstig zu machen strebte. Was in Wien geboten wurde, war für Prager Verhältnisse unmöglich; man sah sich deshalb veranlaßt, Binder energisch zur Rückkehr bis Aschermittwoch 1830 aufzufordern, widrigenfalls sein Posten anderweitig besetzt werden müßte. Indignirt antwortete der Tenor am 21. Februar 1830: „die Direction habe entweder nicht den festen Willen, seine Propositionen zu unterstützen oder sei dies unausführbar. In beiden Fällen müsse es ihm wünschenswerth sein, für seine Zukunft Bedacht nehmen zu können. Jetzt, wo er die besten Aussichten auf eine vortreffliche Versorgung habe, sei die beste Gelegenheit dazu, deshalb danke er der Direction für die ihm und seiner Frau bisher bewiesene „Annehmlichkeit" und „dem lieben Gott, daß er beizeiten erfahren, was er von dem Prager Pensionsfonds, der ihn soviel baares Geld und sehr schöne Jahre seines Künstlerlebens gekostet, zu erwarten hatte". So war denn Binder der Prager Bühne verloren. In Wien bewilligte man ihm eine höhere Gage als Wild, und dennoch steuerte der theuer bezahlte Tenor der vollsten finanziellen Zerrüttung entgegen.

„Er war" — so schildern ihn Genossen seiner Zeit — „eine echte Künstlernatur, begeistert für alles Schöne, ein kindliches Gemüth, ein treuer hingebender Freund aber ein unpraktischer Mensch; für die Bühne war Binder nicht geschaffen: seine Gestalt war nicht theaterfähig, in Heldenrollen sogar lächerlich. Er erzwang sich trotzdem den Beifall der Menge durch den bestrickenden Wohllaut der Stimme und durch edlen, tiefempfundenen Vortrag. Ein festes Engagement war ihm zur Qual; krankhafte Wanderlust trieb ihn von Stadt zu Stadt, von Bühne zu Bühne. Er lebte in Saus und Braus, bis ihn der übermäßige Genuß geistiger Getränke auf's Krankenlager warf."

Binder hatte sich in Wien ein Honorar von 100 fl. per Abend ausbedungen, und diese Summe wurde verjubelt, sowie er sie in die Hand bekam. Nie hatte er eine feste Wohnung inne; er logirte stets im Hotel („Stadt Frankfurt"), und ein Heer von

Schmarotzern war immer bereit, sein Honorar bei Austern und Champagner mit ihm zu vergeuden. Eine Reihe von Jahren hielt sein unvergleichliches Organ diesem wüsten Leben Stand. Seinen höchsten Triumph brachte ihm nach wie vor der Masaniello; er alternirte in dieser Partie mit Wild — so oft nun Binder am Zettel stand, war Staudigl sehr verdrießlich: „Wenn der das Schlummerlied singt," meinte er, „wird aus meinem Applaus nichts!" Oft warnten aufrichtige Freunde Binder vor der Fortsetzung seines regellosen Lebens. „Wastl, Wastl!" — rief man ihm zu — „wenn Du's so fort treibst, wirst Du noch auf dem Mist zu Grunde gehen!" Und beinahe so ist es gekommen. Endlich erlag das Organ dem leichtsinnigen Lebenswandel des Sängers; er mußte die Bühnencarrière aufgeben, wirkte in Pest als Gesangslehrer und starb daselbst am 15. Jäner 1845 am Typhus. Auf dürftigem Strohlager hingebettet, in einem ärmlichen Gemache, das ihm nach der Auspfändung der eigenen Behausung gnadenweise angewiesen worden war, lag der todtkranke Sänger, einst berühmt in Deutschland, herabgekommen durch Trunk und Ausschweifungen. Einige Freunde aus Theaterkreisen hatten sich an der Stätte des Elends eingefunden, um den Verlorenen zu trösten: da begann die Wanduhr das Schlummerlied aus der „Stummen" zu spielen, der Kranke erhob sich mit letzter Kraft vom Lager, mit gebrochener Stimme sang er die Worte, die einst tosenden Jubel im glänzenden Opernhause erregt hatten — dann sank er zurück und schloß für immer die Augen. So endete — nach den Erzählungen von Freunden und Zeitgenossen — Sebastian Binder, der „unerreichte" Tenor!*)

Mit dem Abgange Binder's und der Ernst trat eine schlimme Periode in dem Opernleben unter dem Triumvirate ein. Es wurde stark mit Anfängern gearbeitet, und die Thätigkeit ließ nach. Während z. B. in der Zeit vom 26. April bis 23. Mai 1830

---

*) Mehre dieser Mittheilungen über Binder danke ich der Liebenswürdigkeit Friedrich Schlögl's und Jos. Wimmer's, zweier der gründlichsten Kenner der Wiener Theatergeschichte.

sechs ältere Opern („Maurer und Schlosser", „Aschenbrödel" (von Isouard), „Oberon", „Don Juan", „Freischütz" und „Weiße Frau") aufgeführt wurden, erschien in den 11 Wochen vom 24. Mai bis 4. August nur „Bibiana", eine durchgefallene Oper von Pixis, dem Bruder des Prager Orchesterdirectors, „Faust" [von Spohr] und „die Entführung aus dem Serail" auf dem Repertoire. Der Tenorist Hr. Drska, welcher den gewaltigen Binder unmittelbar ersetzen sollte, war zwar ein wohlgeschulter lyrischer Tenor, der auch als Heldensänger in den čechischen Nachmittagsvorstellungen sehr befriedigte, konnte sich aber in den deutschen Vorstellungen als Heldentenor vor einem verwöhnten Publicum nur mit Vorsicht versuchen. Drska war 1810 zu Oerlitz geboren, debutirte in Prag als Ottavio und kam von hier 1835 nach Dresden, später nach Cassel, wo er am 27. Dec. 1847 starb. Man rühmte ihm treffliche Bildung und Technik nach; seine Stimme hatte etwas eigenthümlich Hauchendes, sie war nicht bedeutend, aber der vorzügliche Vortrag und das lebensvolle Spiel ersetzten manchen Mangel an Material. An Drska's stimmlicher Unzulänglichkeit scheiterte die Aufführung von Auber's „Braut" gänzlich, nur das Ehepaar Podhorsky verhinderte das entschiedene Fiasco der Oper. Ueberhaupt concentrirte sich in den Personen dieses Ehepaars Anfangs der Dreißiger Jahre die Prager Oper. Der Gatte blendete gerade nicht mit seiner mehr trockenen, wenn auch kräftigen Stimme, doch imponirte er durch die männlich schöne Erscheinung und durch sein dramatisch belebtes Spiel; seines Don Juan erinnern sich Theaterenthusiasten aus den Dreißiger Jahren noch mit vieler Freude. Katharina Podhorsky, seine Gattin, ist uns eine liebe alte Bekannte. Was an ihrem Gesang musterhaft genannt werden mußte, war die Accuratesse, mit welcher sie selbst in den kleinsten Zeittheilchen die Töne wie an einer Perlenschnur an einander zu reihen verstand, so wie die gänzliche Manierlosigkeit ihres Vortrags. Sie war eine Coloratursängerin ersten Ranges, zugleich aber auch eine Perle für jede Direction, der sie selbst mit Hintansetzung ihrer Gesundheit jederzeit zu Diensten stand. Primadonnen-Capricen waren ihr fremd, sie leistete für unsere

Begriffe Unglaubliches. Auf diese ihre stete Bereitwilligkeit bauend, suchte man sie hie und da über Gebühr anzustrengen und außer in den deutschen auch in den čechischen Vorstellungen so oft als möglich zu beschäftigen. Als sie endlich einmal mit dem Hinweis auf diese unzuträgliche Kräfteanstrengung ihre Mitwirkung bei einer čechischen Vorstellung refusirte, sah sie sich von einem nationalen Blatte heftig angegriffen. Die Folge davon war, daß die Theateraufsichtscommission die Verwendung der beliebten Primadonna in den Nachmittagsvorstellungen gänzlich untersagte. Statt der abgegangenen Ernst hatte sich die Direction eine Zeit lang mit talentirten Anfängerinen oder absolvirten Conservatoristinen, wie den Dem. Meitl und Beranek sowie mit Dem. Sandrini, der Tochter der berühmten Caravoglia Sandrini, beholfen, und schon damals konnte sich die Kritik nicht der Bemerkung enthalten, daß die Schülerinen der Gesangsabtheilung des Prager Conservatoriums so selten einen Gewinn für die Bühne bedeuteten, während die Instrumental-Eleven Weltruf erlangten. Und doch wurde gerade damals auf die theatralische Ausbildung der Elevinen großes Gewicht gelegt und im Uebungstheater sogar Mozart's „Titus" italienisch aufgeführt!

Einen wirklichen Gewinn hatte die Bühne in dem Engagement der Damen Nina und Louise Gned aus Pest zu verzeichnen. Dem. Louise Gned erwarb sich als „Palma" in Meyerbeers „Ritter von Rhodus" durch die jugendliche Fülle und Stärke ihres umfangreichen Organs und durch ihre virtuose Kehlengeläufigkeit Anerkennung. Nina Gned war eine vielversprechende Altistin und Opern-Soubrette.*) Mit den Damen Gned und

*) Nina Gned war am 30. September 1811 zu Baden bei Wien geboren, betrat mit zehn Jahren in Pest als Kind in „Salomonis Urtheil" zum ersten Mal die Bühne, sang schon mit 11 Jahren im Chor, mit 15 Jahren die Rosine im „Barbier" und spielte daneben Soubretten und muntere Liebhaberinen. Von Pest kam sie als Soubrette an das Carlsbader Theater, sodann nach Prag, wo sie in vierjährigem Engagement als jugendliche Sängerin, Opern- und Lustspiel-Soubrette wirkte. Von Prag ging sie nach Graz, mit gleichem Erfolge in Lustspiel und Oper thätig,

dem neugewonnenen Heldentenor Dams aus Aachen kam 1831 neues Leben in die Prager Oper. Dams (geb. 1804 zu Braunschweig) war erst spät auf seinen Stimmschatz aufmerksam gemacht worden, hatte dann in Sondershausen debutirt, und in Hannover, Augsburg, Düsseldorf und Pest gewirkt, bis er nach Prag kam. Er war vor Allem ein trefflicher Spieltenor und hat als solcher mancher Novität zum Siege verholfen und namentlich die Pflege der Auber'schen Oper ermöglicht. Am 4. Aug. 1830 feierte dieses Componisten „Fra Diavolo" einen wahren Triumph in Prag. Bei der ersten Vorstellung sang Podhorsky die Titelrolle, später übernahm sie Dams, der als einer der besten Fra Diavolo-Sänger seiner Zeit galt; die Zerline sang Louise Gned, die Pamella Nina Gned, den Lorenzo Hr. Drska, Lord Cookburne war bei Feistmantel, die Banditen bei Spiro und Illner trefflich aufgehoben. An diese interessante Premiere reihte sich das Gastspiel der Therese Grünbaum, welche die Prager ja auch unter ihren Augen zur Künstlergröße hatten heranwachsen sehen und die nun als Zerline in Don Juan, Agathe u. s. w. neue Triumphe feierte. Am 30. December kam des Pesareers unsterblicher „Tell" zur ersten Aufführung, das tiefste und großartigste der Werke des Meisters. Podhorsky sang den Tell, Mad. Podhorsky die Mathilde, den Arnold noch Drska, während sich Dams der kleinen Partie des Harras und Strakaty des alten Melchthal liebevoll annahmen. Den alten Glanzvorstellungen der „Stummen" und des „Ritter von Rhodus" reihte sich „La Straniera" von Bellini an. Dem. Louise Gned mit ihrer starken und gewandten Stimme als „Alaide", Podhorsky als Waldeburg, Drska als Arthur übertrafen sich selbst. Nun folgten glanzvolle Abende einander auf dem Fuße: Dams machte als Max im „Freischütz", als „Fra Diavolo" und „Ferdinand Cortez" Furore. Andere Opern-Ereignisse der Jahre 1831—1834 waren die Premièren des „Berg-

hierauf nach Brünn, Zürich und Hannover, in welch letzterer Stadt sie bis zu ihrem am 16. December 1874 erfolgten Tode eine erste Position ehrenvoll behauptete. Ihr 50jähr. Künstlerjubiläum (15. Nov. 1871) hatte ihr glänzende Ovationen gebracht.

mönch" von Wolfram unter des Componisten Leitung, der „Jungfrau" von Conradin Kreutzer, von diesem selbst vortrefflich einstudirt und dirigirt, Meyerbeer's „Margarethe von Anjou" mit Mad. Podhorsky in der Titelpartie, Kreutzer's „Lastträger an der Themse", der an dem unglücklichen Text zu Grunde ging, Boieldieu's „beiden Nächten", Bellinis „Montecchi und Capuletti" (Romeo Dem. Emmering, Julia Jenny Lutzer) u. s. w. Rossini's „Semiramis" ging am 12. April 1832 mit Mad. Podhorsky in der Titelrolle, Illner als „Assur", Drska-Idreno, Strakaty-Oroes, Dem. Emmering, die vom Dresdener Hoftheater nach Prag kam und für das Altfach engagirt wurde, als Arsaces in Scene.

Als Gäste erschienen Wild, Breiting, Mad. und Dem. Grünbaum, die Heinefetter. Wild, der König der Tenore, dessen Organ durch den sanften Schmelz der Töne zu bezaubern und durch die Kraft und Fülle zu begeistern wußte, sang den George Brown, Telasco in „Ferdinand Cortez", Arthur in „Straniera" — die Stelle „Wer je Dich gefunden und wieder verloren" in dieser Oper war einer der berühmtesten Momente in Wild's Leistungen — Masaniello in der Stummen u. s. w. Breiting, der Riese, sang den George, Licinius, Cortez und Johann v. Paris. Breiting war ein Phänomen im wahren Sinne des Wortes. Sein Tenor besaß den größtmöglichen Umfang, sein Forte deckte die kräftigsten Stimmen und war doch selbst im höchsten Grade kein Geschrei. Er sang, wo Anderen, wollten sie dieselbe Tonfülle und Tonstärke hervorbringen, wohl eine Ader springen mußte. Nahm er es in seinen tiefen Tönen mit einem Bassisten auf, so schwindelte dem Hörer vor der Höhe, bis zu welcher er sein Falsett trieb. Vom Pianissimo zum Fortissimo, vom schlichten und getragenen, vom colorirten Gesange bis zum Filigran-Schnörkel — überall stellte Breiting seinen Mann, und sein mezza voce schmiegte sich bei all' seiner Fähigkeit zum höchsten Effectuiren doch der leisesten Begleitung an. Daß ein solcher Tenor Sensation machen mußte, ist leicht begreiflich. Sabine Heinefetter entzückte die Prager als „Romeo" in Bellini's „Montecchi und Capuletti" und als „Rosine" im „Barbier". Ihre seelenvolle und

doch kraftvolle Stimme und ihr hochdramatisches Spiel hatten sie den ersten Meisterinen der Kunst angereiht. Besondere Aufmerksamkeit erregte auch das Gastspiel des Sängerpaares Hoffmann aus Berlin, das an dreizehn Abenden sang: der Gatte u. A. den Othello, Fra Diavolo, Zampa, Masaniello, die Gattin die Anna (weiße Dame), Zerline (Fra Diavolo), Rosine; der Sänger Hoffmann wird uns noch als Leiter der Prager Bühne interessiren. Außer Sängern und Sängerinnen hörte man noch eine Reihe von Instrumental-Virtuosen, wie den Cellisten Romberg, den Violinisten Lafont, den Pianisten Alois Taussig, die Gebrüder Bohrer u. A. auf der Bühne, welche damals auch den distinguirtesten Concertsaal Prags repräsentirte.

Daß über diesen Gastspielen und dem italienisch-französischen Repertoire die heimatliche Production nicht vergessen wurde, beweisen die wiederholten Aufführungen der Franz Skraup'schen Opern. Leider hatte Skraup, zweiter Capellmeister des Theaters, Malheur mit seinen Librettisten. Seine Opern „Prinz und Schlange" „der Drahtbinder" (2 Acte), Text von Chmelensky, „Nachtschatten" (Text von Schikaneder), „Udalrich und Božena" (Text von Valentin Ernst) wurden mit mehr oder weniger anständigem Erfolge aufgeführt. Auch der erste Capellmeister Triebensee, dessen hagere Gestalt, mit dem langen, auf die Schultern herabwallenden Haare und seinem langsam waltenden Tactirstabe noch immer am Dirigentenpulte zu sehen war, ließ ab und zu eine Oper eigener Composition vom Stapel, während der Orchesterdirector Pixis, der in Prag als Violinvirtuose über Alles geschätzt, durch Paganini aber in dieser Eigenschaft einigermaßen in Schatten gestellt wurde, in seinen Quartett-Abenden der Kammermusik eine sorgfältige Pflege angedeihen ließ. In einem Conservatoriums Concerte des Jahres 1831 machte die Elevin Minona Blumauer mit ihrem ersten Versuche in der Oeffentlichkeit besonderes Aufsehen. Sie sang eine Arie von Vaccaj so trefflich, daß die Kritik mit einiger Begeisterung schrieb:

„Wir gestehen, daß wir dieses Mädchen — da die vielberühmte deutsche Nachtigall Henriette Sontag doch nicht so eigentlich hieher gerechnet werden

kann — für die beste Schülerin des Instituts halten, welche wir bis jetzt gehört haben. Sie hat keine sehr große und imposante, doch schöne und leicht anschlagende Stimme, in welcher man sogar einige Aehnlichkeit mit dem Organ der oben erwähnten europäischen Sängerin finden kann und sang die angezeigte Arie mit Variationen, die eigentlich nicht für eine Schülerin geeignet ist, mit großer Reinheit und gutem Vortrag. Von ihr darf das Conservatorium mehr Freude und Ehre erwarten als von allen ihren Vorgängerinen. Bemerkenswerth ist, daß sie den ersten Unterricht nicht hier erhielt, und es scheint beinahe, daß dieser die früheren weiblichen Zöglinge auf einen falschen Weg leitet und es daher der Lehrerin des höheren Gesanges erschwert, sie weiterzubilden."

Minona Blumauer erhielt nach einigen Monaten bereits ein Engagement an das Königstädtische Theater in Berlin; ihr Name wurde, wie man in Prag richtig geahnt, berühmt in der deutschen Bühnenwelt, wenn auch nicht in jener Sphäre, in welcher Henriette Sontag ihre Triumphe gefeiert. Minona Frieb-Blumauer (geb. 1816 in Stuttgart) wurde eine Zierde der Berliner Hofbühne im Fache weiblicher Charakter-Rollen.

Das Conservatorium pflegte unter Leitung Gordigiani's in den dreißiger Jahren das Theater in besonderer Weise. Die Aufführungen von Mozart's „Titus" und „Entführung aus dem Serail" im gräfl. Wrtby'schen Theatersaale erzielten sogar Einnahmen bis über 600 fl. W. W. Am 13. und 14. April 1831 gab man Morlacchi's Oper „La gioventá d'Enrico quarto" zur Zufriedenheit der Zuhörer, doch konnte sich die Generalversammlung des Instituts in diesem Jahre ebensowenig als die Kritik der Ueberzeugung verschließen, „daß die Leistungen der Gesangschule mit den trefflichen Leistungen der Instrumentalclassen keineswegs auf gleicher Höhe standen und daß das Engagement einer geschickten Singmeisterin wünschenswerth sei". Eine Zeitlang fungirte die einst berühmte Wiener Hofopernsängerin Mad. Zomp-Teyber als solche, dann dachte man an das Engagement von Katharina Podhorsky, die nach wenigen Tagen demissionirte, hierauf kam auf kurze Zeit Mad. Batka und endlich 1832 Mad. Caravoglia-Sandrini, die ehemalige berühmte Primadonna, welche eine erhöhte und zweckentsprechende Thätigkeit in diese Ab-

theilung des Conservatoriums brachte. Die theatralischen Vorstellungen, die nach dem Tode des Grafen Wrtby, eines großen Wohlthäters der Anstalt, in dem eigens eingerichteten Theatersaale des Dominicaner-Klosters, also im Institute selbst, stattfanden, brachten manches Interessante, so u. A. 1835 eine Art Pasticcio d. h. eine Zusammenstellung von verschiedenen Opernfragmenten unter dem Titel „Die verschleierte Braut", Text nach Calderon von W. A. Gerle; 1839 wurde vom 23. bis 26. April allabendlich Mozart's „così fan tutte" gegeben, wobei Mad. Caravoglia-Sandrini trotz ihres Alters das Kammermädchen Despina gab und durch virtuosen Gesang sowie durch geistvolle Darstellung gleich überraschte. In demselben Jahre noch demissionirte aber die Meisterin, und Mad. Czejka, die bekanntlich schon früher dem Conservatorium angehört und die Sontag herangebildet hatte, wirkte abermals ungefähr ein Jahr an dem Institute, bis die Stellung einer Gesanglehrerin aufgelassen und dem Fachprofessor die alleinige Ausbildung der Gesangseleven überlassen wurde.

Die markanteste neue Erscheinung am Schlusse der Directions-Aera des Triumvirats war ein jugendliches Talent, das dem Ruhme der Sontag nachzustreben schien: Jenny Lutzer. Am 4. März 1816 in dem Lutzer'schen Hause am Graben zu Prag geboren, erhielt sie schon frühzeitig Gesangsunterricht. Um ihre Ausbildung durch Cicimara zu ermöglichen, siedelte ihr Vater, ein wohlhabender Tischlermeister, nach Wien über; später nahm sie in Prag bei Mad. Zomp-Teyber Gesangsstunden und versuchte sich bereits 1829 in einem Concerte, wo ihre brillante Coloratur und ihre glockenreine Stimme sofort Aufsehen machte. Ihren ersten Bühnentriumph feierte sie am 12. Mai 1832 als „Helene" in der Oper „Das Fräulein vom See", der Beneficevorstellung der Dem. Emering. Der Erfolg war ein so glänzender, daß sie der Beifall mehr als einmal mitten im Gesange unterbrach. Am 25. Mai trat sie das zweitemal in derselben Oper auf, diesmal aber neben der Podhorsky, welche statt Dem. Emering den Malcolme Gräme gab. Der Abend brachte also einen Wettstreit zwischen einer ungewöhnlich talentirten Anfängerin und einer bewährten

dramatischen Meisterin. Jenny Lutzer bestand die Feuerprobe glänzend, das gleichzeitige Auftreten beider Sängerinen erzeugte einen selten dagewesenen Enthusiasmus. Von nun an waren die Abende, an denen die Podhorsky und die Lutzer mit einander sangen, wahre Feste für das Publicum. Jenny sang als Debutantin noch die Marie in Grétry's „Blaubart", die ihr abermals einen glänzenden äußeren Erfolg und die reichste Anerkennung ihrer Mittel und ihrer virtuosen italienischen Gesangsmanier eintrug, Ninetta in der „diebischen Elster", die Prinzessin von Navarra in „Johann von Paris", die Camilla in „Zampa", dann die Zerline in „Fra Diavolo". Ihr erstes Benefice feierte sie in Rossini's „l' inganno felice" und heimste damit Ehren ein, wie sie einer Anfängerin selten gezollt worden sind. Sie glänzte als Julie neben dem Romeo der Heinefetter, später neben der Podhorsky, als Anna Bolena neben der trefflichen Johanna Seymor der Podhorsky, als Jessonda*) neben der Amizili-Podhorsky. Konnte es ausgezeichnetere Opernabende geben als diese oder eine Fidelio-Aufführung mit Mad. Podhorsky in der Titelrolle?

Die Vorwürfe, daß das Triumvirat dem herrschenden Geschmacke an Rossinischen Trillern und Rouladen, an Auber'schen Opern-Lustspielen, nicht entgegentrat, mochten, wie gesagt, begründet sein — das aber wird man, auch nach unserer kleinen Revue, zugestehen müssen, daß es dem Dreimänner-Regiment, abgesehen von einigen Unglücks-Perioden an Thätigkeit nicht mangelte und daß der Glanzpunkte im Opernleben des Jahrzentes 1824—34 nicht wenige waren. Eine Bühne, die zwar auf einen anständigen Zuschuß des Landes, aber nicht auf eine immense Hoftheater-Subvention rechnen durfte, mußte der Liebhaberei des Publicums im Großen und Ganzen gerecht werden; mit Gluck, Cherubini, Grétry oder Méhul wäre sie vielleicht bei der Lage der Dinge zu Grunde

*) Spohr's „Jessonda" kam am 18. März 1834 mit glänzendem Erfolge zum Benefice der Mad. Podhorsky zur ersten Aufführung. Alle Glanznummern der Oper fanden stürmischen Beifall. Die Namen „Podhorsky" und „Lutzer" tönten unaufhörlich aus dem Jubel heraus. Gleichwohl konnte sich die Oper nicht dauernd auf dem Repertoire behaupten.

gegangen. Hat sich also die Oper unter dem Triumvirat nicht zu einer idealen Höhe emporgeschwungen, so hat sie sich doch immerhin auf anständiger Höhe behauptet und konnte der nachfolgenden Aera eine Podhorsky und Lutzer vererben, eine Erbschaft, die durchaus nicht zu verachten war.

Ehe wir von der Dreimänner-Aera scheiden, möchten wir noch einer ihrer eigensten Schöpfungen oder wenigstens Wieder-Schöpfungen, der čechischen Nachmittagsvorstellungen, gedenken. Als im Jahre 1820 nach kaum dreijährigem Bestande in der neuen Organisation die čechischen Vorstellungen an Normatagen behördlich eingestellt wurden, ruhten die čechischen Schauspiele fast vier Jahre, um erst mit der Directionsübernahme des Triumvirats von neuem zu erstehen. Štěpanek, der auf diesem Gebiete bereits eine langjährige Erfahrung hinter sich hatte, führte natürlich die Oberleitung der čechischen Vorstellungen, welche nun alljährlich vom St. Wenzelstage bis zum Johannistage jeden Sonn- und Feiertag von 4 bis 6 Uhr Abends vor der deutschen Vorstellung abgehalten wurden. Von der Emsigkeit, mit der hier gearbeitet wurde, gibt der Umstand Zeugniß, daß in den zehn Regierungsjahren des Triumvirats (von 1824 bis 1834) nicht weniger als 34 Opern- und Singspiele, 89 Trauer-, Schau- und Lustspiele, zusammen 123 Stücke von 22 verschiedenen Autoren und außerdem 15 sogenannte Quodlibets in čechischer Sprache aufgeführt wurden, und wenn auch die Qualität mit der Quantität durchaus nicht gleichen Schritt hielt, so wird man doch gestehen müssen, daß in dieser Štěpanek'schen Aera der Grund zu dem späteren stehenden čechischen Theater gelegt wurde.

Den Hauptantheil an der dramatischen Production hatte der Director selbst; er war einer der emsigsten Pionniere der national-slavischen Bewegung auf dem Gebiete der Literatur und Kunst, redigirte nach Čelakovský auch die „česká včela“ und suchte in jeder Hinsicht den Sinn für höheres Streben in seiner Nation zu wecken. Wir haben bereits dem Bienenfleiße Štěpanek's als dramatischer Schriftsteller alle Anerkennung gezollt und der ansehnlichen Quantitäten literarischer Producte erwähnt, die er dem čechischen Reper-

toire einzuverleiben wußte. Trotz dieser von Kliepera, Tyl u. A. unterstützten Thätigkeit hatten es die čechischen Vorstellungen aber doch in der Periode des Triumvirats durchaus nicht zur Blüthe gebracht. „Fünf Jahre sind verflossen," bemerkte der čechische Schriftsteller und Kritiker Chmelensky in seinem Generalberichte über das čechische Theater im Jahre 1829, „ohne daß sich das böhmische Theater merklich gehoben hat, vielmehr gleicht es einem Mädchen, das sich nicht zu seinem Vortheile entwickelt hat." Und dieses Urtheil ließ sich im Großen und Ganzen auch im Jahre 1834 fällen, als die Directionstrias ihr Regiment abgab. Die Schuld lag freilich nicht an der Direction, sondern in den Verhältnissen der čechischen Literatur und der Theilnahme des Volkes überhaupt. Die Originalstücke waren äußerst dünn gesäet, wie es bei dem Häuflein čechischer Literaten und dem Mangel eines nennenswerthen Vorraths an Repertoirestücken nicht anders sein konnte. Kam aber eine bessere Novität an die Reihe, so mußte sie mit Rücksicht auf die kurze Dauer der Nachmittagsvorstellungen (zwei Stunden) unbarmherzig zusammengestrichen werden. Ein Krebsschaden war das unverhältnißmäßige Vorherrschen der Posse, vornehmlich der Wiener Localposse, die in schlechten Prager Localisirungen das Beste von ihrem Gehalte einbüßte. Die wenigen Originalpossen aber wurden dem Publicum bis zum Ueberdrusse häufig vorgespielt und konnten durchaus nicht auf das Lob Anspruch machen, zur Bildung des Volkes beizutragen. Gute Lustspiele und Farcen, die in Prag oder Böhmen spielten und daher unmittelbar zum Volke sprachen, hatte man fast gar nicht, abgesehen von den Stücken, mit denen Štěpanek hie und da hervortrat z. B. „Čech a Němec".

In der Oper wurde mehr geleistet, als füglich verlangt werden konnte. Štěpanek und Genossen übersetzten und bearbeiteten, was nur immer an classischen und neuen Opern vorhanden war, und die Vorstellungen gingen meistens recht gut von Statten. 1824 führte man die „Zauberflöte", den „Wasserträger" und den „Freischütz" in čechischer Sprache auf. Bei der „Freischütz"-Aufführung unterlief die heitere Episode, daß die Sängerin des Braut-

jungfern-Liedes in deutscher Sprache zu singen begann; erst im Laufe des Gesanges besann sie sich darauf, daß sie in čechischer Sprache mitzuwirken hatte und setzte in dem čechischen Texte Štěpanek's fort.

„Wir haben jetzt das Vergnügen“ — heißt es in einem Berichte der Bäuerle'schen Theaterzeitung vom Jäner 1826 aus Prag — „die größten Meisterwerke Mozart's, Rossini's, Weigl's, Weber's u. A. in böhmischer Sprache vortragen zu hören, und ein Beweis, daß diese Werke durch die Uebersetzung des italienischen und deutschen Textes in's Böhmische wenn nicht gewonnen doch nichts verloren haben, sei dies, daß selbst Deutsche jetzt lieber die böhmische Oper hören und Italiener selbe in ihrer Muttersprache wiederzufinden glauben. „Zauberflöte“, „Don Juan“, „Così fan tutte“, „Schweizerfamilie“, „Wasserträger“, „Barbier von Sevilla“, „Der Mohr von Venedig“, „Der Schnee“, „Joseph und seine Brüder“, „Freischütz“, „Aline“ (von Bäuerle) sind in kurzer Zeit durch die Bemühungen des Mitdirectors Štěpanek, dann der Herren Macháček und Chmelensky in die böhmische Sprache übersetzt worden. Theils Mitglieder des Theaters, theils Dilettanten becifern sich, diese Stücke nach ihrem vollen Werthe aufzufassen und in jeder Hinsicht die Zuhörer zu befriedigen. Dem. Comet bezaubert durch ihre schöne Stimme Jedermann; ihr Verlust würde unersetzlich sein. Als Emeline, Donna Anna, Agathe, Desdemona waren ihre Leistungen vortrefflich, und sie würde vielleicht von allen Seiten mit Lob überhäuft, wenn sie nicht zu bescheiden sich im Stillen zurückzöge. Hr. Podhorsky, ein guter Tenor, ist uns das, was Forti dem Wiener Theater war: mit einer vollen wenngleich etwas beschränkten Stimme verbindet er ein schönes, anmuthiges Spiel; als Don Juan und Othello leistet er sehr viel. Hr. Binder, unser erster Tenor, Wiener von Geburt, überzeugt von der Anmuth und Sangbarkeit der böhmischen Sprache, scheut nicht die große Mühe, das Böhmische aussprechen zu lernen, um im „Othello“ den Rodrigo übernehmen, und durch seine helle, liebliche Stimme zur vollkommen gelungenen Aufführung dieser Oper beitragen zu dürfen. Hr. Michalesi, Bassist, ist besonders der Aussprache wegen ein Muster eines böhmischen Schauspielers und trägt nicht wenig zum guten Ruf der Oper bei. Unter den Dilettanten sind besonders die Dem. Sch. und Dem. Kr. sehr verdient. . . .“

Nicht selten machte man die Bemerkung, daß Sänger, die in der deutschen Oper beschäftigt waren, in der čechischen zu ihrem Vortheile ganz umgewandelt schienen. Dies machte die Vertrautheit mit dem Idiom, das ja viele Operisten als Muttersprache redeten. So war der Tenor Drska in der čechischen Oper noch einmal so gut wie in der deutschen, und die wackeren Bassisten

Illner (geb. in Oels, ein Bruder der Mad. Allram) und Strakaty (geb. in Blatna) bewegten sich auf diesem Gebiete mit großer Sicherheit.

Im Schauspiele bestand die Mehrzahl des Personales aus Dilettanten; das Sonderbare an der Sache aber war, daß man diese čechischen Dilettanten allmälig zu deutschen Schauspielern heranbildete und sie dann, wenn sie dem deutschen Schauspiele eingereiht waren, einfach nach wie vor in den Nachmittagsvorstellungen mitspielen ließ. So bildeten die čechischen Vorstellungen gewissermaßen eine Uebungsschule in der Bretterroutine, man fand kein kritisches Publicum vor sich, konnte experimentiren nach Herzenslust und brauchte keine hohen oder gar keine Gagen zu zahlen. Unter den permanenten Mitgliedern des čechischen Schauspiels machten sich Schmiller, Hametner, Manetinsky, Tyl (der Dichter), später Kolar, die Dlles. Schimek, Roscher und Allram (eine Tochter der Mad. Allram) bemerkbar. Vom deutschen Schauspiel wirkten Grabinger, hier stets in ersten Partien, und Grau, ein tüchtiger Coulissenreißer, mit. Besondere Festtage für das Nachmittagspublicum gab es, wenn Feistmantel den Deutschen in Štepanek's „Čech a Němec“ gab oder wenn Mad. Binder als „Yelva“ — einer Rolle, die ja stumm, daher international war — mitwirkte. Eine Frucht der čechischen Vorstellung war leider auch der čechische Accent, den die Kritik nachgerade in den deutschen Vorstellungen vielfach zu rügen hatte. Eine Hauptschuld an der wenig befriedigenden Entwickelung der čechischen Vorstellungen trug das Publicum, das sich selbst in den Tagen, da nur Sonn- und Feiertags čechisch gespielt wurde, zu einem Besuche der Vorstellungen nicht entschließen konnte. Man unterschied eben drei verschiedene Classen von čechischen Theaterbesuchern: solche, welche blos die Liebe für die Sprache und Literatur ins Theater trieb, und diese waren spärlich vorhanden, solche, die das Čechische besser verstanden als das Deutsche, und von diesen fand man sehr viele an Sonn- und Feiertag-Nachmittagen eher im Gasthause als im Theater, und endlich solche, welche sich blos aus Neugierde hie und da eine čechische

Vorstellung ansahen. Daß diese drei Classen eine Erhöhung der Frequenz nicht bewirken konnten, war eine für den čechischen Nationalen betrübende Thatsache. Eifrig stand nur die Kritik, namentlich Dr. Chmelensky, den čechischen Vorstellungen zur Seite; sie stand auf weit bedeutenderer Höhe als die dramatische Dichtkunst ihrer Zeit selbst.

Ueberhaupt bezeichnete die Aera P. K. S. einen gewaltigen Aufschwung der Theaterkritik in Prag. In der „Bohemia“ erhob der wiederholt citirte Aesthetiker Prof. Anton Müller seine Stimme, und seine Referate können noch heute als werthvolle dramaturgische Blätter bezeichnet werden. Er war ein aufrichtiger und einsichtiger Beirath der Schauspieler und Sänger, maßvoll und gerecht in seinem Urtheile, den erhabenen Standpunkt und die edlen Zwecke der Kritik jederzeit kleinlichen oder persönlichen Rücksichten überordnend. Sein Wort galt noch in der Stöger'schen Periode ungemein viel, man schwor auf seine Urtheile, was jedoch nicht hinderte, daß Müller in auswärtigen Blättern angefehdet und verkleinert wurde. — Als Prager Theatercorrespondent vieler auswärtiger Blätter fungirte bereits W. A. Gerle (scherzweise auch „Wagerle“ genannt), ein Mann von Bildung und gesundem Urtheile. In den damaligen, dem Theater nahestehenden Literatenkreisen spielte neben Müller und Gerle Wilhelm Marsano, gleichzeitig Officier der Prager Garnison, eine große Rolle. Er bewegte sich viel in Theaterkreisen und war als amusanter, stets witzreicher Gesellschafter beliebt. Die Prager Bühne führte seine Schauspiele (u. A. auch ein „Marino Falieri“) und Lustspiele, von denen sich einige ja noch jetzt auf dem Repertoire erhalten haben, regelmäßig zuerst auf. In den „Helden“ glänzten die Binder und Friederike Herbst nebeneinander in schmucker Kriegertracht.....

So wären wir denn mit unserem Rückblicke auf die Jahre der Dreimänner-Regierung am Ende angelangt. Als das Jahr 1833 anbrach, mußte die Entscheidung über die künftige Direction eintreten. Zu einer Erneuerung der Triumvirats-Herrschaft äußerten weder die Triumvirn noch viel weniger der Landesaus-

schuß Neigung. Glänzende Cassenresultate hatte die Trias durchaus nicht hinter sich; wiederholt war in ihrer Casse Ebbe eingetreten und wer weiß, was geschehen wäre, wenn Polawsky und seine Börse nicht dagewesen wären! Schon im October 1827 hatte die Direction eine Eingabe wegen Aufrechterhaltung des Theaters an den Landesausschuß gerichtet. Sie klagte über die ungünstigen Finanzverhältnisse, bat um Erhöhung des Logenabonnements, um ein Aequivalent für die verlorene Benützung des Redoutenprivilegs und um Uebernahme eines Theiles der Beleuchtung durch die Stände. Ein günstiger Bescheid in allen diesen Dingen ist dem Triumvirat nicht geworden, doch wurde im Juni 1829, als das Redoutengebäude zum Versatzamt eingerichtet wurde, das Privilegium dem Lande zum Besten des Nationaltheaters abgetreten. Im März 1833, als die Stunde der Entscheidung heranrückte, erwogen die Stände, welche, wie wiederholt constatirt wurde, die Erfolge der Dreimännerleitung ihren hohen Ansprüchen nicht genügen sahen, das ihnen zustehende Recht der Kündigung. Sie fanden, daß die Prager Bühne von ihrem ehemaligen (dem Liebich'schen) Flor sehr herabgekommen und überhaupt in einer Verfassung sei, die eine günstige Aenderung wünschen lasse. Der dreiköpfigen Leitung mangle es an der Einheit des Willens, an dem erforderlichen Einklange in der Durchführung gefaßter Pläne. Schwankend bleibe die Verantwortung unter drei Personen, deren jede mit Klugheit auszuweichen suche, und so verlören auch alle Zurechtweisungen und Rügen den bezweckten Nachdruck, in dem sie Niemand concentrirt treffen. Wie ideal der Landesausschuß die Aufgabe der Opernleitung auffaßte und wie wenig er mit den Resultaten auf diesem Gebiete zufrieden war, haben wir schon gesehen. Allerdings gaben die Stände zu, daß die Schuld an diesen — allzu grell geschilderten — Zuständen nicht so sehr die Directoren als die Verhältnisse trugen; viele Stimmen gaben zu bedenken, daß man seinerzeit an dem nun als Ideal geltenden Liebich Manches und nicht eben zart auszustellen gefunden habe — aber die Partei, welche für die Kündigung war, drang durch. Das Triumvirat wußte nun, daß es mit Ablauf seines Contractes

(1834) auf eine Erneuerung nicht zu rechnen habe. Die Stände stellten als Bedingungen für eine zukünftige Direction vor Allem auf, daß als Candidat nur ein Mann und eine einzelne Person berücksichtigt werden sollte. Diesmal liefen nach der Concursausschreibung Offerte in stattlicher Anzahl ein. Joseph Nuß, gewesener Operndirector in Brünn, versprach den Pragern ein sehr gutes Ballet und eine italienische Oper, wie sie in den k. k. Staaten nicht bestehe. Aehnliches versprach der Brünner Director Zvoneček; Leopold Hoch, Director der Theater von Baden, Preßburg und Oedenburg, wußte zu seinem Vortheile anzuführen, daß er in Anerkennung seiner wohlthätigen Handlungen von Ihr. Maj. der Kaiserin eine silberne Theemaschine erhalten habe; Franz Mejo, Regisseur in Breslau, konnte sich auf eine verdienstvolle schauspielerische Thätigkeit berufen; Auguste Brede, köngl. württ. Hofschauspielerin, dieselbe, welche unter Liebich die Prager entzückt hatte, nun aber eine würdige Matrone und im alten Fache beschäftigt war, berief sich auf ihre künstlerischen Erfolge und ihre Connexionen in der Kunstwelt, scheiterte aber von vorneherein an der weiberfeindlichen Bedingung, daß die neue Direction nur in einem Manne verkörpert sein dürfe.

Die zwei Bewerber, welche am meisten in Betracht kamen, waren Director Štěpanek und August Stöger (recte Althaller), der Gatte der Madame Liebich, bisher Director des Josephstädtertheaters in Wien. Štěpanek konnte den Ständen eine ehrenvolle Vergangenheit als stichhaltigen Grund zu seiner Berücksichtigung anführen. Seine Eingabe betonte, daß er geborener Böhme, Prager Bürger, seit 25 Jahren Mitglied der Prager Bühne, Mitglied der meisten Prager Kunst-, Bildungs- und Wohlthätigkeitsanstalten, Besitzer der goldenen Ehrenmedaille, „Freund der besten Dichter Deutschlands" sei. Wenn die Prager Bühne, bemerkte er, in den letzten Pachtjahren zu jener Vollkommenheit, deren sie vielleicht fähig wäre, nicht gelangte, so sei zu erwägen, daß Einheit des Willens und Einheit in der Durchführung zweckmäßiger Maßregeln bei einer Direction von mehren Personen nach der Natur einer gesellschaftlichen Verbindung nicht immer erreichbar und sonach der

Erfolg nicht seiner Schuld beizumessen sei. Er schmeichle sich mit dem Verdienste, dieser Kunstanstalt mehre brave Mitglieder erworben, viele erhalten und überhaupt zur Emporbringung des Theaters unermüdet beigetragen zu haben. Der wärmste Fürsprecher Štěpanek's, hinter dessen beliebter Persönlichkeit Manche übrigens noch immer als geldgebenden Factor Polawsky und wohl auch Kainz vermutheten, war der kunstliebende Magistratsrath und Theateraufsichtscommissionsbeisitzer Schütz, eine damals in Kunstkreisen einflußreiche Persönlichkeit. Er zeigte in seinem Referate an den Landesausschuß die Verdienste Štěpanek's im besten Lichte und empfahl ihn dringend als Director.*) In Prag und in der Theaterwelt war man auch überzeugt, daß Niemand Anderer als Štěpanek erkoren würde.**) Aber Schütz fand eine mächtige Opposition. Bereits nach Ablauf des Concurstermins war das Gesuch Stöger's eingelangt. Es war kurz und mit wenigen Beilagen beschwert. Stöger machte geltend, daß er die Theater in Triest, Graz, Preßburg und in der Josephstadt rühmlich geleitet habe und mit den Prager Verhältnissen vollkommen vertraut sei. Die große Majorität der Stände war sofort mit seltener Entschiedenheit für ihn. Die Logeneigenthümer meinten, daß unter Štěpanek die Bühne „immer elender" geworden sei, die Oper sich nur auf die Lutzer und Podhorsky, das Schauspiel auf Bayer, Ernst, Polawsky, Feistmantel, die Dlles. Binder und Herbst beschränke, alles Uebrige und die Decorationen unter aller Kritik seien, wogegen Stöger in Graz noch immer vermißt werde, das Josephstädter-Theater aber

*) Acten der Theateraufsichtscommission, die überhaupt dem Verfasser als reiche Quelle für die Bühnengeschichte dieses Jahrhunderts zur Disposition standen.

**) So schrieb Eßlair aus Graz, 7. Mai 1833 an Štěpanek: „Daß Sie, mein lieber Štěpanek, die Direction allein übernehmen werden, hat mich so herzlich gefreut, daß ich mich nicht darüber aussprechen kann. Ich wünsche den Pragern Glück zu dieser Wahl, denn nur ein Mann, der mit solcher Energie zu wirken vermag, kann das schlimme wieder gut machen. Uebernimmt Jermann die Regie, so wünsche ich auch Ihnen Glück, denn auf dieses Mannes tiefe Einsicht, gediegene Kenntniß und reichen Verstand dürfen Sie vertrauensvoll bauen."

selbst dem Burg- und Kärntnerthortheater concurrenzfähig gemacht habe. Štěpanek fiel durch, Stöger, dessen Glück vielfach dem Einflusse seiner Frau zugeschrieben wurde, erhielt die Direction. Am 30. April 1834 trug der Theaterzettel — man gab „Jessonda" — zum letzten Male die Buchstaben P. K. S., das Triumvirat war zu Ende; am 1. Mai führte man eine Novität auf „Die Geprüften", Lustspiel von Mad. Weißenthurn, und ein Prolog von W. A. Gerle verkündigte die neue Direction Johann August Stöger.

IX.

Johann August Stöger's erste Directionsperiode.
(1834–1846.)

Ein glanzvoller Beginn.

(Johann August Stöger recte Althaller als Mensch und Bühnenleiter. — Stöger als Director in Graz, Preßburg, Triest und Wien. — Der Beginn der Stöger'schen Direction in Prag. — Das Schauspiel mit Fischer und Dem. Frey; die Oper mit Demmer, Pöck, Preisinger, Emminger, Jenny Lutzer. — Mozartfest. — Die ersten Schwierigkeiten: Der Theaterumbau und dessen Kosten; Landestrauer; fruchtlose Entschädigungsansprüche.)

Johann August Althaller, der neue Prager Bühnenleiter, war 1790 oder 1791 zu Stockerau geboren, hatte im Anfange des Jahrhunderts in Wien als Singknabe Furore gemacht, später als Alumnatscleriker die Gottesgelehrtheit studirt, war endlich unter dem Namen Stöger unter die Bühnentenoristen gegangen und hatte mit der Hand der schönen Witwe Liebich die sichere Aussicht auf Carrière gewonnen. Nun war er am Ziele seiner Wünsche angelangt! Er war „ständischer Theaterdirector in Prag", Director an derselben Stätte, wo er seine ersten Lorbeern als Sänger gepflückt und an der Seite seiner Gattin die Anfangsgründe des Directionshandwerkes erlernt hatte! Stöger war der populärste der Nach-Liebich'schen Prager Theaterdirectoren, er hat der Bühne mit einer sechsjährigen Unterbrechung achtzehn Jahre als Leiter vorgestanden und seinen Namen auf immer mit ihrer Geschichte verknüpft. Er war kein Directionsgenie, er war keine hervorragende künstlerische Kraft, kein Heros an Intelligenz und doch kein schlechter Director — ja, es fehlte nicht viel, daßsich in den ersten Jahren seiner Aera die Prager Bühne zur alten Liebich'schen Blüthe emporgeschwungen hätte. Die Prager Oper erreichte unter ihm einen Glanz, wie sie ihn lange Zeit nach ihm nicht mehr erreicht hat und nur bei der günstigsten Constellation wieder erreichen dürfte. Daß noch unter Stöger dieser Glanz erlosch, daß auf die imposantesten Triumphe ein tiefer Fall

folgte, das ist ein Umstand, der den Stöger'schen Directionsepochen ihr charakteristisches Gepräge gibt. Als Director seiner Gesellschaft erinnerte Stöger an die patriarchalischen Zeiten Liebich's, wenn er auch von dessen Eleganz, Liebenswürdigkeit und Weltton nicht das Mindeste an sich hatte. Er dutzte sein gesammtes Personal; die Podhorsky war sein „Katherl", die Lutzer seine „liebe Jenny", die Frey (welche er noch als Kind gekannt hatte) sein „Mäderl"; seine unvermeidlichen Attribute waren die Tabaksdose und sein Krückstock, mit dem er handtiren wußte wie ein Corporal — der Stock konnte unter Umständen gefährlich werden, wie sich aus mehr als einem Falle erweisen ließe. Das Unglaublichste waren ihm Krankheitsanfälle seiner Mitglieder. „Schulkrankheiten, nichts als Schulkrankheiten!" rief er, wenn ihm der Theaterarzt eine neue Erkrankung meldete. Nicht selten überzeugte er sich persönlich von dem Zustande des Patienten, und wehe dem, der ihm spielfähig schien! Dann ließ er seinen Stock auf dem Tische erdröhnen, daß Alles zitterte. Das Barometer für seine Launen waren — wie wohl so ziemlich bei allen Directoren — die Abendeinnahmen. Waren sie gut, dann schnupfte der Director eine Prise um die andere, und dann konnte der Schauspieler von ihm etwas verlangen. Waren sie aber schlecht, dann hatte er seinen groben oder „Tiroler"-Tag, wie das Personale zu sagen pflegte. „Tiroler" (zu dieser Bezeichnung hatte ihm sein derber österreichischer oder „Tiroler" Dialect verholfen) war Stöger auch in puncto Ehrlichkeit, Gutmüthigkeit und Aufrichtigkeit. Er sagte Jedem, selbst den hohen Beisitzern der gestrengen Theateraufsichtscommission, die Wahrheit ins Gesicht und konnte darin ziemlich weit gehen. Als einst eine Altistin mit prächtiger Stimme in Prag mit vielem Glücke debutirte, die aber den in seinen Augen unverzeihlichen „Fehler" großer Augenbrauen hatte, meinte er treuherzig zu ihr: „Ich kann Dich bereits („bereits" war Stöger's Lieblingsausdruck, der oft in einem Satze dreimal wiederkehrte) nicht engagiren, weil Du zu große Zahnbürsten hast, die müßtest Du Dir bereits abrasiren." Als ein gut situirter Mann um die Hand seiner Tochter anhielt, wußte er ihm so viele Fehler und Mängel derselben aufzuzählen,

daß sich der Mann in der That zurückzog und aus der Heirath nichts wurde.

Stöger's Lieblingsaufenthalt war die Michler Bierhalle und die „drei Hackeln" bei der Königshofer Caserne. Dort hatte er seine lieben Zechbrüder, dort vergaß er allen Aerger und Groll, den ihm das Directionsgeschäft gebracht hatte und konnte seine Leibspeise, Knödel und Kraut, in aller Gemüthlichkeit verzehren. Madame Stöger, die verwitwete Liebich, liebte noch immer den feinen Tisch, den sie seit ihres Seligen Zeiten gewohnt war, wie sie auch viel von den feinen Umgangsformen, der bestrickenden Liebenswürdigkeit und unermüdlichen Gastfreundschaft ihres ersten Gatten besaß. Oft, wenn in ihren Salons die feinsten Gerichte servirt wurden und die Champagnerpfropfen knallten, saß der biedere Gemal mit einigen Zechgenossen an einem Seitentische und verzehrte — Knödel und Kraut. Im Theater sah man den Director nie in einer Loge oder auf einem Parquetsitze; man mußte ihn im Stehparterre oder in den ehemals im Stehparterre angebrachten Bänken suchen, wenn man seiner habhaft werden wollte. Stöger war noch immer mit ganzer Seele Operist, das Schauspiel blieb dem Oberregisseur überlassen; er bedauerte nur, daß er es überhaupt halten mußte. Er selbst war in der Literatur nicht besser zu Hause, als man es von einem Opernsänger der normalen Kategorie verlangen konnte. Die Güte der Stücke beurtheilte er nach der Größe und dem Effecte des Titels. Ein „schöner Zettel" war ihm Ideal. Man erzählt eine Menge von Anekdoten, die von dieser Leidenschaft für „gute Titel" und „große Zettel" Zeugniß ablegen. So spähte er einst verlegen nach einem cassemachenden Sonntagsstücke aus. Nach langem Suchen fiel ihm der Titel „Prinz von Homburg" oder „die Schlacht bei Fehrbellin" in die Augen. Das Stück wurde angesetzt, denn die „Schlacht" imponirte dem Director gewaltig. Wie wunderte sich aber der gute Stöger, als das Kleist'sche Drama bei der Abneigung des Sonntagspublicums gegen „classische Stücke" ein leeres Haus machte! „Die „Schlacht" wird nicht mehr gegeben", decretirte er, und der „Prinz von Homburg" wurde im Archive be-

graben. Es wäre mit Stöger's Schauspiel schlimm, viel schlimmer als wirklich bestellt gewesen, wenn er nicht jederzeit pflichteifrige, emsige Regisseure und einzelne Kräfte gefunden hätte, die wenigstens theilweise den wankenden Ruf des Prager Schauspiels gerettet hätten.

Ganz anders hielt es Stöger mit der Oper. Hier stellte er seinen Mann, hier war ihm kein Opfer zu groß, keine Anstrengung zu viel, um die höchsten Ansprüche des Publicums zu befriedigen. Das Kärntnerthortheater in Wien war sein Vorbild, und in Nichts hinter diesem Vorbilde zurückzustehen, das Ziel seines Ehrgeizes. Einem guten Sänger konnte er die höchsten Gagen zahlen, während es ein Schauspieler nur in den seltesten Fällen wagen durfte, um eine Erhöhung seiner Gage zu petitioniren. Mit außergewöhnlichem Eifer betrieb Stöger die Entdeckung junger, vielversprechender Talente. Wo es Niemand eingefallen wäre zu suchen, dort suchte und fand er. Sein bester Fang war wohl der Barytonist Pöck. Stöger entdeckte dessen stimmliche Anlage, als Pöck noch im Orchester des Josephstädter Theaters wirkte. Sofort machte sich der erfreute Director daran, seine Ausbildung zu beginnen. Leider war Pöck zur Artillerie assentirt, mit großem Kostenaufwande mußte ihm Stöger einen Ersatzmann stellen, dann ließ er den Losgekauften tüchtig drillen, und der Erfolg entsprach den hohen Erwartungen Stögers. Pöck machte in Wien und Prag Furore, vergalt aber seinem Entdecker und Wohlthäter mit dem schwärzesten Undank, mit offenem Contractbruch. Der treue Beirath Stögers auf seinen Entdeckungsreisen war sein Freund Sacher, mit dem es im Aufspüren neuer Stimmen nicht leicht Jemand aufnahm. Sacher führte einst einen stimmbegabten Kanonier, der sich das triste Geschäft des Geschützputzens mit Gesang würzte, von der Kanone weg zu Stöger, setzte einen Probeversuch des Mannes auf der Bühne durch, der gelang, worauf Stöger dem Artilleristen (ich glaube, Scharff war sein Name) vom Militär weghalf, ihn ausbilden ließ und ihm so eine ehrenvolle Bühnencarrière ermöglichte. Großartiges leistete Stöger in der Ausstattung seiner Oper, deren Pracht die in der

Triumviratsära nichts weniger als verwöhnten Prager geradezu blendete. Man wird nicht fehl gehen mit der Behauptung, daß die Prager Oper in den ersten Jahren der ersten Stöger'schen Direction den Wettstreit mit den Opern der ersten Hofbühnen siegreich aufnehmen konnte. Die Zeit dieses Glanzes und die Ursachen des baldigen Erlöschens werden wir noch zu betrachten haben ....

Als Stöger nach dem Falle des Frauenregiments zu Beginn der Zwanziger Jahre abgegangen war, hatte er in Gemeinschaft mit seiner Frau das Grazer ständische Theater übernommen und daselbst die Bühne in hohen Flor gebracht. Sein Unternehmungsgeist und seine fieberhafte Thätigkeit — die zwei vorzüglichsten Eigenschaften, denen er seine Erfolge und im übertriebenen Unternehmungsdrange wohl auch Mißerfolge als Director zu danken hatte — entwickelten sich schon hier in hohem Grade. Mit demselben Glücke leitete er gleichzeitig das Theater in Preßburg und jenes in Triest, bis er 1832 das Josephstädter Theater in Wien übernahm, das die Stöger'sche Aera unter die Glanzepochen seiner Geschichte rechnen darf. Aus dem unbedeutendsten der Wiener Theater hatte es Stöger zu einem Mittelpunkte des künstlerischen Interesses gemacht, indem er einem längst gefühlten Bedürfnisse der Vorstadtbewohner, denen der Preis oder die Entfernung die Hallen der kais. Oper am Kärntnerthore verschloß, entgegenkam. Schon die elegante und geschmackvolle Decorirung des Theaters deutete den neuen Geist an, der mit der neuen Direction einzog. Während der kurzen Zeit der Stöger'schen Direction schritten nicht weniger als zwanzig Opern über die Josephstädter Bühne, eine Heinefetter, Pöck und Demmer (in seiner Vollkraft) wirkten hier in imposantem Verein. „Robert der Teufel" wurde den Wienern zum ersten Male in der Josephstadt vorgeführt, ebenso Kreutzer's „Nachtlager in Granada". Hier spielte Raimund über fünfzig Mal in seinen eigenen Stücken, und sein „Verschwender" feierte hier die ersten sensationellen Triumphe. Wien hatte noch selten so ausgezeichnete Decorationen gesehen als die von Mößner und Neefe (beide später in Prag) gemalten. Als Stöger 1834 von

Wien schied, widmete ihm die Zeitschrift „Feierstunden" einen warmen Nachruf, in dem es hieß:

„Ungern scheiden wir von einem Vereine, der durch gelungene Leistungen der singenden und recitirenden Muse einen Anspruch auf unsere Anerkennung und unser Andenken erworben, der uns Blumen der Erinnerung auf den öden Pfad des Alltagslebens gestreut, der den Applaus, welcher ihm vom vernünftigen und anständigen Publicum vernünftig und anständig gespendet wurde, von seinem Mißcredite gereinigt, der uns keine Vorstellung vor die Augen gebracht hat, welche durch Lascivität im Geringsten unser moralisches Gefühl verletzt hätte. So scheiden wir von dem braven Stöger, der keine Opfer gescheut, uns Alles dieses bieten zu können, der auf die schwierige Bahn getreten, fast ohne Aussicht des Gelingens, und dem man nur den einzigen Vorwurf machen kann, daß er durch zu schnell auf einander gefolgte Neuigkeiten gewissermaßen sich selbst geschadet haben dürfte. Wir werden ihn vielleicht noch oft zurückwünschen, denn wir verdanken ihm edle, durch nichts Unreines getrübte Genüsse . . . ."

Nichts paßt mehr auf die Geschichte von Stöger's Glück und Unglück in Prag, als der einzige Vorwurf, den ihm die Wiener „Feierstunden" gemacht. In der Sucht, stets das Neueste und immer Neues zu schaffen, ging Stöger entschieden zu weit, er brachte es nie zu einem soliden Repertoire; statt die Bühne nach und nach zum Glanze zu bringen und die Prager stufenweise bis auf die Höhe des künstlerischen Genusses zu führen, begann er mit dem Außerordentlichen, das nicht mehr zu übertreffen war. Die Ansprüche des Publicums aber waren einmal auf die Spitze getrieben: was folgte und nicht noch höher stand, erschien ihnen als der verdammlichste Rückschritt. Es ist nahezu unerklärlich, daß Stöger, der doch kein Neuling als Director war, die gewöhnliche Klugheitsregel vernachlässigte, klein anzufangen, später immer Größeres zu bieten und den vollen Glanzeffect auf den Schluß seiner Pachtzeit zu versparen, um im ganzen Ruhmesschimmer vom Schauplatze abtreten und das Andenken eines „Unersetzlichen" hinterlassen zu können oder die Direction abermals zu erhalten. Stöger that das gerade Gegentheil. Dazu sein unruhiger Charakter, der ihn zu immer gewagteren Unternehmungen trieb, bei denen er aus Mangel an Verständniß auf eine unklare Zukunft hinarbeitete, und es werden die wechselvollen

Schicksale begreiflich, welche Stöger in Prag und dem Prager Theater unter seiner Leitung beschieden waren. Die Geschichte der Stöger'schen Direction ist ein inhaltreiches Capitel der Prager Theatergeschichte; wir wollen uns bemühen, die schwierige Aufgabe, es zu schreiben, mit jener Objectivität und Genauigkeit durchzuführen, welche uns nach einer Prüfung der verschiedensten Quellen und Urtheile ermöglicht ist.

Erwartungsvoll saß das Publicum am 1. Mai 1834 im Theater — es war der erste Abend unter der neuen Direction. Die erste Ueberraschung wurde den Theaterbesuchern schon beim Eintritt bereitet. In der Nacht vom 30. April zum 1. Mai waren die früheren Parquetsitze beseitigt und die in der Mitte getheilten Sperrsitzbänke zusammengeschoben worden, so daß das Stehparterre bedeutend an Raum gewonnen hatte. Der frühere Eingang in's Parterre war cassirt, dagegen die frühere Mittelthüre geöffnet worden. Ein neuer Luster warf ein kräftiges Licht auf den äußeren Schauplatz, und eine neue Courtine erhöhte die Spannung auf die noch verhüllten Ueberraschungen des Abends. Dem Gerle'schen Prolog folgte das Lustspiel „Die Geprüften" von Frau v. Weißenthurn, das drei neue Kräfte in's Treffen führte, Dem. Lynsitt, die Herren Walter und Dietz. Die Dame sah lieblich aus, gefiel aber nicht sonderlich und spielte nicht lange in Prag; Hr. Walter gefiel durch die Wärme seiner Declamation und durch sein ungezwungenes Spiel. Er sollte in Prag eine neue Heimat finden und viele Jahre dem Prager Schauspiel angehören. Dietz, später eine Stütze der Prager Bühne, machte am ersten Abende weniger Glück, er spielte eine Rolle aus dem Wirkungskreise Bayer's, und das hieß, einen schweren Concurrenzkampf wagen. Alles in Allem, war der erste Abend kein glänzender, aber auch kein unglücklicher. Ebenso brachten die nächsten Schauspielabende keine Triumphe, obwohl man Gelegenheit fand, als Hugo in der „Schuld" den neuen Helden Hrn. Fischer, eine der ersten Kräfte von der Josephstadt, in „Kunst und Natur" (am 3. Mai), Dem. Frey als Polyxena und als eine reichtalentirte Künstlerin kennen zu lernen. Einen sensationellen Triumph

aber brachte Stöger seine erste Opernvorstellung „Der Barbier von Sevilla." Ein großer Theil der brillanten Operngesellschaft, mit der Stöger den Ruf des Josephstädter Theaters begründet hatte, war ihm nach Prag gefolgt. Auf dem Theaterzettel standen bis auf einige Nebenrollen lauter neue Namen, das Haus war gedrängt voll. Schon die schönen, angemessenen Costüme des Chores, die so vortheilhaft von der abgerissenen Tracht unter dem Triumvirat abstachen, machten den besten Eindruck. Demmer als Almaviva rückte zuerst in's Treffen und wurde mit allgemeinem Beifall für den Vortrag des Ständchens begrüßt. Als aber Pöck (Figaro) die ersten Töne seiner großen Arie hinter den Coulissen anschlug und dann mit Eleganz und humorvoller Beweglichkeit auf die Scene trat, brach ein Sturm des Beifalls los, so daß das Orchester übertäubt wurde und eine kleine Pause eintrat. Und diese Beifallsstürme wiederholten sich im Laufe des Abends; nicht allein Personen und Nummern, sondern das Ganze, in dem wie in einem Uhrwerke alle Theile ineinandergriffen, entzückte. Hr. Preisinger, der wackere und langjährige Baß-Buffo, als Bartolo und Brava als Basilio trugen das Ihrige zum Gelingen der Oper bei. In Prag bildete am nächsten Tage die Stöger'sche Oper und ihre Vortrefflichkeit das allgemeine Gespräch. Die nächsten Ereignisse auf dem Gebiete der Oper ließen die höchst gespannten Erwartungen nicht unbefriedigt. „Zampa" brachte den zweiten Triumph Stöger's. Man bewunderte das tadellose Ensemble, die malerischen Gruppirungen; der schöne, stark gebaute Pöck als Piratenhauptmann imponirte, der neue lyrische Tenor Emminger führte sich mit den sympathischesten Stimmmitteln ein, Demoiselle Kratky hielt sich als Ritta wacker und Preisinger (Capuzzi) erheiterte Alles mit seiner wirksamen Komik. Dazu die treffliche Camilla der Lutzer, und man begreift den ausgezeichneten Totaleindruck des Ganzen. In der „Stummen von Portici" machte die glänzende Ausstattung Furore; die Oper zündete, als wäre sie neu gewesen, es gab einen Contrast gegen die früheren Aufführungen, wie er schärfer nicht gedacht werden konnte. Das Duett zwischen Masaniello (Demmer) und Pietro

(Pöck) im zweiten Acte erregte einen tobenden Beifallssturm. Die Stumme spielte Mad. Binder. Nach dem 3. Acte mußte der Regisseur Frey erscheinen, dessen unermüdlichem Eifer und hoher Umsicht die bisherigen Erfolge in erster Linie zu danken waren. Auch das Corps de Ballet unter dem neuen Balletmeister Raab fand begeisterte Lobsprecher und die Decorationswerke der Herren Mößner und Neefe wurden nicht wenig angestaunt. Nun folgten die ereignißvollen Theaterabende einander auf dem Fuße.

Am 11. Juli war großes Mozartfest. Man gab „Don Juan". Als der Vorhang aufging, zeigte sich dem dichtgedrängten Publicum auf einem Altare Mozart's Büste. Das ganze Personal sammt dem Chore und den Comparsen bildete zwei gegen die Büste zusammenlaufende Gruppen mit Kränzen und Blumengewinden. Das Publicum erhob sich, Beifall klatschend, von den Sitzen. Die Oper wurde meisterhaft und mit reicher Ausstattung gegeben. Mad. Podhorsky (Anna), Dem. Lutzer (Zerline) und Dem. Kratky (Elvira), die Herren Pöck (Don Juan) und Preisinger (Leporello) bildeten ein ausgezeichnetes Ensemble. Die Mozart-Tage unter Maëstro Bondini schienen zurückgekehrt. Nach der Katastrophe der Oper zeigte sich in riesigen, schauderhaften Formen der böse Dämon sitzend. Sein Haupt reichte fast bis zu den Soffiten. Plötzlich sprühte es im Hintergrunde von allen Seiten Feuer, die Schreckgestalt streckte den langen nackten Arm aus, holte den noch zuckenden Don Juan aus der Tiefe und hielt ihn mitten in der Luft in die Flammen. Beim ersten Anblicke machte das Publicum beinahe Miene, sich mißfällig über die scheußliche Gestalt zu äußern. Als sich aber der gigantische Gliedermann in Bewegung setzte, erzielte er etwa dieselbe Wirkung wie ehedem Klinger's Satan, wenn er „den Faust mit zwei Fingern an den Galgen schnellte". Mit eben solchem Decorations- und Ausstattungsaufwand ging später „Armida" und Paccini's Oper „Pompeji's letzter Tag" in Scene, während dem Kreutzer'schen „Nachtlager in Granada" das Zusammenwirken der Lutzer (Gabriele) und Pöck's (Prinz-Regent) ein besonderes Lustre verlieh. Auch im Schauspiel war man nicht müßig, wenn es sich auch die Schauspieler nicht

einfallen lassen konnten, mit dem grandiosen Pomp und Effect der Oper zu concurriren und nur eine sehr nebensächliche Rolle zu spielen hatten. Schon im ersten Monat (Mai) der Stöger'schen Direction fielen von 29 Vorstellungen vierzehn auf die Oper, meistens wechselte Oper und Schauspiel über den Tag ab, aber hie und da folgten auch zwei Opern unmittelbar auf einander Am meisten Erfolg hatten im recitirenden Drama Bauernfeld's „Bekenntnisse", die am 14. Mai mit der Frey als Julie, Dietz als Adolph v. Zinnburg, Mad. Binder als Anna v. Linden zum ersten Male in Scene gingen. Auch „Hinko der Freiknecht" von Charlotte Birch-Pfeiffer that seine Schuldigkeit.

So begann Stöger seine Directionsära mit einer Reihe glänzender Triumphe im Bereiche der Oper, über denen man die Mängel des Schauspielrepertoirs übersah. Leider erlitten schon im ersten Jahre die Vorstellungen eine längere Unterbrechung durch den Umbau des Theaters, der durch den baufälligen Zustand desselben nothwendig geworden war. Vom 23. Sept. bis 29. Oct. 1834 blieb das Theater gesperrt, am letzteren Tage aber drängte sich Alles neugierig ins Theater. Der Anblick überraschte auf das Angenehmste. Der Schauplatz war durch die Wegräumung des sogenannten zweiten Platzes, durch Wegschaffung der Scheidewände in mehreren Logenreihen, endlich durch den Bau eines vierten Stockwerkes freier und imposanter geworden. An der Stelle des ehemaligen zweiten Platzes trugen acht starke Säulen das Logengerüste. Innerhalb derselben waren zwei Bankreihen für die Besucher des Parterres angebracht. Da ein viertes Stockwerk gebaut worden war, mußte auch das Portale gehoben werden, wodurch einige neue Parterrelogen gewonnen wurden. Die Seitenwände des Portales waren geschmackvoll decorirt, aber auch die Brüstungen und das Säulenwerk des Logenhauses waren, und zwar mit den Grundfarben lichtblau und lichtgelb und mit weißsilbernen plastischen Verzierungen ausgeschmückt. Die Sperrsitze waren roth überzogen und gut gepolstert. Von den ersten Bänken im Parterre war auf etwa ein Drittheil der Länge ein Durchgang offen gelassen worden, wodurch mehr Raum für die Stehenden

gewonnen war und für die später Kommenden der Zutritt zu den Sperrsitzen erleichtert wurde. Der Umbau hatte Stöger die Summe von 40.000 fl. C.-M. gekostet, wovon ihm nur 8500 fl. in sechsjährigen Raten von den Ständen des Königreichs Böhmen beigesteuert wurden. Rechnet man noch den bedeutenden Einnahmeverlust während der 36tägigen Sperre dazu, so kann man das Opfer ermessen, das Stöger mit diesem Umbau gebracht und dies zu einer Zeit, wo nach den glänzenden Erfolgen seiner Oper die Theaterlust der Prager den höchsten Grad erreicht hatte. Schon die Ablösung der Decorationen, des Archivs, der Bibliothek und Garderobe von seinen Vorgängern hatte ihn 12.000 fl. C.-M. gekostet, obwohl er mit Ausnahme des ziemlich reichhaltigen Archivs und der altfranzösischen Costüme nichts von dem Gekauften brauchen konnte. Die meisten Garderobestücke waren in einem derart defecten Zustande, daß sie sammt und sonders in einen offenen Holzschoppen geworfen wurden und Ratten und Mäusen zum Quartier dienten; Stöger hatte an diesen Kosten die ganze Zeit seiner Directionsära zu tragen.

Einen neuen tiefen Riß in Stöger's Börse machte die in sein zweites Directionsjahr fallende Landestrauer. Erst kurz vorher hatte es Stöger durchgesetzt, daß das den Ständen zu Gunsten des Theaters abgetretene Redoutenprivilegium endgiltig ob dem alten Redoutenhause Nr. 620—1 gelöscht und ihm die Abhaltung großer Maskenbälle im Theater selbst gestattet wurde. Etwa dritthalbtausend Menschen hatten sich am 18. Jäner 1835 zur ersten Stöger'schen Redoute im ständischen Theater eingefunden. Die Bühne war in einen Saal verwandelt, im Parterre wurde getanzt, überall wimmelte es von eleganten Masken. Das Corps de ballet führte kunstgerechte Tänze auf. Am 1. März war die sechste Redoute, am 2. und 3. sollten die beiden letzten sein. Da traf am Faschingsmontage (2. März) die Nachricht von dem hoffnungslosen Zustande Franz I. ein, und der Landesausschuß untersagte die Abhaltung der Redoute, obwohl an diesem Tage in Wien noch alle Privattheater Vorstellung hatten. Am 3. März verbreitete sich die Kunde von dem Tode des Kaisers; die Landestrauer begann,

Thaliens Tempel wurde gesperrt. Eine Landestrauer aber ist einer der schwersten Schicksalsschläge, die einen Theaterdirector und seine Gesellschaft treffen können. Landestrauer löst alle Verpflichtungen des Directors gegenüber seinen Mitgliedern, bedeutet für den Director den Verlust der Einnahmen mehrerer Wochen und kann den Ruin eines Institutes herbeiführen. Stöger war zu ehrlich und gutmüthig, um seinen Mitgliedern während der zwanzigtägigen Sperre die Gagen gänzlich vorzuenthalten; dem untergeordneten Personale wurde der Sold voll ausgezahlt, während die Solokräfte Unterstützungen und starke Vorschüsse erhielten. Hätte sich der Director zu diesem Opfer nicht entschlossen, wer weiß, ob nicht die besten Mitglieder seiner Gesellschaft in alle Gegenden Deutschlands auseinander gestoben wären, um sich anderswo für den Verlust schadlos zu halten. Unter diesen Umständen war es wohl nur recht und billig, daß Stöger als Director eines „ständischen" Theaters auch an die Opferwilligkeit der böhmischen Stände appellirte. Er machte darauf aufmerksam, daß der Leiter des Kärtnerthortheaters in Wien, der eine jährliche Subvention von 75.000 fl. C.-M. bezog, wenn das Theater länger als drei Tage gesperrt blieb, für jede ausgefallene Vorstellung die Hälfte der durchschnittlichen Tageseinnahme mit 600 fl. C.-M. aus dem Staatsschatze erhielt. Stöger verlangte für den Ausfall der beiden letzten Redouten eine Entschädigung von 4225 fl. 42 kr., für die zwanzigtägige Sperre 8557 fl. 5 kr., zusammen 12.782 fl. 47 kr. C.-M., und zwar möge ihm die erstere Summe aus dem Domesticalfonds die letztere aus dem Staatsschatze gewährt werden. In diesem Falle erklärte er sich auch bereit, den Abonnenten den Ausfall ihrer Vorstellungen zu ersetzen. Obwohl nun die Theateraufsichts-Commission Stöger's Antrag unterstützte, fand er doch keine Beistimmung beim Landesausschusse. Man erkannte Stöger's Verdienste um die rasche Hebung der Bühne an, bewilligte aber als Entschädigung für den Redoutenausfall nur 800 fl. C.-M. Die Prager, hieß es, „seien durch den Krankheits- und Todesfall Sr. Majestät des Kaisers Franz ohnedies in eine so trübe Stimmung versetzt gewesen, daß ein guter Besuch der Redouten schwerlich zu

erwarten gewesen wäre. „Mit der Bitte um Entschädigung für die ausgefallenen Vorstellungen wurde der Director auf einen anderen Petitionsweg verwiesen. Auch das Ansuchen, in den nächsten Jahren statt 300 nur 275 Abonnementsvorstellungen geben und sich durch die Vermehrung der Suspendus einigermaßen restauriren zu dürfen, wurde ihm nur für das Jahr 1836 bewilligt. Stöger verwand die Folgen des harten Verlustes, den er durch die Landestrauer erlitt, während all' seiner Directionsjahre nicht, und noch etliche Jahre später trat er mit seinen Entschädigungsansprüchen auf's Neue hervor — mit nicht viel besserem Glücke, als früher, wie wir sehen werden. Uebrigens ließ sich der thatkräftige Director durch den Schlag nicht entmuthigen Seine Elasticität war zu groß und wiederholt erprobt. Als er in Graz die ersten großen Erfolge errungen und die steiermärkischen Stände das Theatergebäude hatten glänzend restauriren lassen, brannte es kaum einen Tag vor der festgesetzten Eröffnungsvorstellung nieder, und ein großer Theil des Stöger'schen Fundus wurde ein Raub der Flammen. Das Unglück war groß, aber Stöger verlor seine Spannkraft nicht. Er fing von Neuem an, und fand später in Preßburg in den Tagen der Krönung der Kaiserin Carolina Augusta sowie während einiger längerer Landtage Entschädigung. So verlor Stöger auch in Prag den Muth und die Hoffnung nicht. Die Vorstellungen, welche auf die Landestrauer folgten, entfalteten denselben, wo möglich noch erhöhten Glanz, mit dem sich Stöger in Prag eingeführt hatte.

X.

Das deutsche Schauspiel unter Stöger's erster Direction.
(1834—1846.)

(Der alte Künstlerstamm: Josef Bayer und dessen Tochter Marie Bayer-Bürk, Ferdinand Polawsky; Pensionirung und Tod der beiden Veteranen; Babette und Gabriele Allram; Feistmantel, Bolze, Schikaneder, Regisseur Ernst, Dietrich, Grabinger; Nina und Friedericke Herbst, Mad. Binder, Franciska Sontag. — Neue Schauspielerinen: Marie Frey, Amalie Weißbach; naive Liebhaberinen und Soubretten. — Neue Schauspieler: Fischer, Dietz, Nerking, Köckert, Baudius, Walter, Wolmany, Liebold, Chauer, Dolt, Preisinger, Brava. — Personalstatus. — Das Repertoire: Schauspiel und Lustspiel: Raupach, Charlotte Birch-Pfeiffer, Benedix, Bauernfeld, Gutzkow, Scribe, Blum; Laube's „Monaldeschi", „Gottsched und Gellert"; Grillparzer's „Der Traum ein Leben", Ebert's „Czestmir", Friedrich Halm, Grabbe's „Don Juan und Faust", Prutz „Moritz von Sachsen", Gerle, Uffo Horn, Franz v. Braunau. — Die Posse und das Volksstück: Raimund in Prag 1836; Nestroy. — Die Gastspielbewegung: Ludwig Löwe, Caroline Bauer, Julie Rettich, Charlotte v. Hagn, Wilhelmi, Fichtner, Emil Devrient, Ludwig Dessoir, Amalie Stubenrauch, Kunst, Seydelmann, La Roche, Scholz, Ehepaar Fichtner, Hendrichs, Dlle. Wildauer, Wallner, Dem. Enghaus, Moritz Rott, Therese Peche, Rott, Räder, Mad. Perroni-Glaßbrenner, Beckmann, Mad. Muzzarelli-Beckmann und Herr de Marchion, Clara Stich, Fanny Janauschek. — Specialitäten: Affenspieler Klischnigg, der Elephant Miß Baba, Beduinen, Seiltänzer, Escamoteure, Automaten, Athleten. — Musikalische Virtuosen.)

Wenn das Schauspiel unter Stöger eine gewisse Aschenbrödel-Stellung einnahm und in den Jahren der Operntriumphe bescheiden nur so nebenher lief, so soll damit nicht gesagt sein, daß man ein entschieden schlechtes Schauspiel gehabt hätte. Namentlich in den ersten Directionsjahren Stöger's gab es auch auf diesem Gebiete Vorstellungen, an die man sich noch heute mit Vergnügen erinnert, und Kräfte, deren Namen den besten Klang in der deutschen Theaterwelt hatten. Wie in der Oper setzte sich auch im Schauspiel das Personale Anfangs zumeist aus dem einheimischen altbewährten Stamme und den von Stöger aus Wien mitgebrachten

Personen zusammen. Die erste Stöger'sche ist die fünfte Directionsperiode, in der wir den Namen Bayer und Polawsky unter den besten der Prager Schauspieler begegnen. Bayer spielte nun ältere Helden und Väter mit derselben Meisterschaft wie früher jugendliche Helden und Liebhaber. Er glänzte ebenso dort, wo es auf den virtuosen Declamator ankam, als dort, wo nichts an den Declamator mahnen durfte. Seine reiche Bildung, sein Talent und seine Mittel eigneten ihn vor Allem für das Fach älterer Helden (Wallenstein, Lear, Odoardo Galotti, Macbeth), leidenschaftlicher, tragischer Greise und biederer Väter. Die launigen und polternden Alten bildeten eine besondere Specialität in dem reichen Repertoire des Kunstveteranen Bayer. Von seinem imposanten Wallenstein haben wir in einem früheren Capitel gesprochen. In dieser Epoche entstand neu sein Polonius. Eine Glanzleistung Bayer's in seiner dritten und letzten Periode war der „Junker Tobias" in der Deinhardstein'schen Bearbeitung von Shakespeare's „Was Ihr wollt". Hier wehte dem Publicum aus Bayer's Spiele der frische, erquickende Odem echt Shakespeare'scher Komik entgegen. Am 1. Sept. 1840 schuf er eine neue Shakespeare-Figur voll köstlichen Lebens, seinen Fallstaff. Das Publicum kam aus dem Lachen nicht heraus, Bayer-Fallstaff mußte immer und immer wieder vor die Rampe. Und doch hatte er jede Uebertreibung in Costume und Spiel verschmäht und sich nur bemüht, den Intentionen des Dichters gerecht zu werden, das Lächerliche des Charakters durch sich selbst und eine humorvolle Darstellung wirken zu lassen! Am 10. December 1842 feierte Bayer den Jahrestag seiner vierzigjährigen Wirksamkeit an der Prager Bühne. Man gab Kotzebue's Schauspiel „Die silberne Hochzeit", und jede Stelle, die einen Bezug auf die Jubelfeier hatte, wurde mit rauschendem Beifalle aufgenommen. Das Orchester führte fünf Ouverturen auf, von jedem der Capellmeister eine, die während Bayer's Engagement in Prag dirigirt hatten, von Rösler, Wenzel Müller, C. M. v. Weber, Triebensee und Franz Skraup. Nach der Vorstellung versammelte sich das gesammte Personal auf der Bühne. Polawsky, der nur ein Jahr

weniger als Bayer in Prag gewirkt hatte, überreichte seinem Collegen ein Festgedicht und einen Silberpocal, auf dem die Titel von sieben dramatischen Werken gravirt waren, in denen Bayer besonders glänzte (Wallenstein, Lear, Tell, die Jäger, Abbe de l'Eppée, Was Ihr wollt und Minna von Barnhelm). Zuletzt wurde Bayer, der sich in einem Epiloge in tief gefühlten Worten über seine Stellung zum Publicum äußerte, mit dem verdienten Lorbeer bekränzt. Nach seiner am 18. März 1844 erfolgten Pensionirung wirkte der würdige Kunstveteran „als Gast" in seinen Glanzpartien am Prager Theater. Ja er schuf noch neue Rollen. So brachte er im Jahre 1845 zu seinem Benefice Bauernfeld's Schauspiel „Ein deutscher Krieger" auf die Prager Bühne und gab den Kurfürsten Johann Georg so kerngesund, mit so liebenswürdig trockenem Humor, daß man sich keinen besseren Vertreter der Rolle wünschen konnte. Freilich ließen ihn sein Gehör und sein Gedächtniß, das nie gut gewesen war, mit der Zeit arg im Stich, und der Souffleur hatte mit ihm seine größte Plage. Die Anekdoten, welche über die vielfachen, aus diesem Umstande resultirenden Mißverständnisse circuliren, sind zahllos. Es mußte mit der Zeit aus Rücksicht für Bayer eine ganz eigene Anordnung der Scenen vorgenommen werden, damit der auf einem Ohre vollkommen taube Veteran stets mit seinem gesünderen Ohre in die Nähe des Souffleurs käme.

Eine große Freude erlebte Bayer noch an der Bühnencarrière seiner Tochter Marie, der heutigen Dresdener Hofschauspielerin Bayer-Bürk (geb. 31. Oct. 1820 in Prag). Marie Bayer trat 1835 zum ersten Male als Dorothea, am 8. Jäner 1836 zum zweiten Male als Friederike in den Jägern auf. Trotz ihres selbst für Rollen dieser Art zu jugendlichen Alters errang sie durchgreifende Erfolge: sie sprach so recht vom Herzen zum Herzen. Als Cordelia in „Lear" spielte sie neben ihrem großen Vater, und dies Zusammenspiel verbreitete einen eigenthümlichen Zauber über die Vorstellung. Man hatte keine Cordelia inniger und natürlicher spielen gesehen. „Dem. Bayer betrat" — so schrieb Anton Müller — „die Bretter mit einer wahrhaft kindlichen Unbefangenheit. Sie schritt über die

Bretter wie über den weichen, kühlen Rasen der festgegründeten Erde, da sie doch schwanken und eine gefährliche Feuerprobe für Jeden sind, der sich seiner Sache nicht vollkommen bewußt ist...." Später spielte sie auch die Thekla in „Wallenstein". Der ehrwürdige Wallenstein-Bayer war an diesem Abend weit aufgeregter als sonst; brachte ihm doch die Vorstellung das schönste Glück, seine Marie als des Wallensteiner's Tochter zu sehen. Nachdem Dem. Bayer eine Zeit lang in Prag als naive Liebhaberin gewirkt und sich immer mehr vervollkommnet hatte, nahm sie am 14. Aug. 1838 als „Königin von sechzehn Jahren" Abschied von Prag. Caroline Bauer, Dem. Hagn, Fried. Herbst, ja selbst Mad. Rettich hatten diese Rolle vor ihr in Prag gespielt, und doch feierte die junge Bayer, deren Alter mit dem Titel des Stückes beinahe zusammentraf, einen Triumph damit. Als sie am Schlusse an der Hand ihres Vaters erschien, fiel ein Kranz von weißen Blumen zu ihren Füßen nieder. Sie nahm zunächst ein Engagement in Hannover an. Im März 1843 kehrte sie als vollendete Künstlerin zu einem Gastspiele nach Prag zurück. Ihre „Julie" in Shakespeare's großer Liebestragödie zeugte von den bedeutenden Studien, die sie gemacht, und von dem großen Talente, das ihr ein günstig Geschick auf die Künstlerlaufbahn mitgegeben. Ihre schöne Gestalt, ihr edles, jedes Ausdrucks fähiges Antlitz, ihr klangvolles Organ, ihre correcte Declamation zeigten sie als berufene Künstlerin. Noch größere Erfolge wie als Julia errang Marie Bayer als Parthenia und als Elisabeth in dem Birch-Pfeiffer'schen Drama gleichen Namens. Ihre zweite Heimat fand sie in Dresden, wo sie noch heute hochgefeiert im Fache der tragischen Mütter wirkt und den Ruhm einer der ersten Künstlerinen Deutschlands genießt. Sie war in erster Ehe mit Hrn. Bürk, in zweiter Ehe mit dem kön. Generaladjutanten, Oberstlieutenant von Falckenstein vermält, und ist jetzt Witwe. Nach Dresden übersiedelte auch ihr Vater, als er 1848 seine schauspielerische Thätigkeit aufgab; täglich war er dort im Auditorium des kön. Hoftheaters zu sehen, bis er in Folge eines Schlaganfalls immer gebrechlicher wurde und am 25. April 1860 im Alter von 80 Jahren starb.

Bayer's würdiger Genosse seit Liebich's goldenen Tagen, Ferdinand Polawsky, hatte bekanntlich schon in der Directionsära des Triumvirats den Uebergang aus dem Fache der munteren Liebhaber und Chevaliers in jenes der älteren Charakterrollen bewerkstelligt; er war hier derselbe Künstler, der er ehedem gewesen, und sein Rollenkreis erweiterte sich eher, als er abnahm. Es gab vom würdigen jovialen Greise herab bis zum abgelebten Gecken kaum eine Gattung lebenslustiger Alter, die Polawsky nicht dem Publicum zum allgemeinen Danke gespielt hätte. Sein alter Klingsberg, feiner Lebemann vom Scheitel bis zur Sohle, verbreitete sonnige Heiterkeit im ganzen Hause; anderseits aber verfehlte Polawsky in launigen Greisen auch nie, das Mitgefühl durch ein anziehendes Gemüth zu erwecken. War Polawsky eine Zierde des Lustspiels, so bewährte er doch ebenso im höheren Drama seinen Künstlerberuf. Beispiele waren sein Shylok und Capulet. Er verstand es nicht allein, den tiefsten Ton des Humors anzuschlagen, sondern auch echt poetische Gestalten zu schaffen und das Ideale einer Dichtung zu erfassen. Auch er feierte unter Stöger's erster Direction das vierzigjährige Jubiläum seiner Wirksamkeit in Prag, am 9. Dec. 1843, also fast ein Jahr später als Bayer. Hatte ein Jahr vorher Polawsky die Festrede an Bayer gehalten, so richtete nun Bayer als das älteste Mitglied der Bühne ehrende Worte an den Jubilar, der ebenfalls mit einem Gedichte, Pocale und Lorbeerkranz bedacht wurde. Polawsky überlebte sein Jubiläum nicht lange. Am 2. Februar 1844 starb er in Folge eines Schlaganfalls an Lungenlähmung; am Tage vorher war sein Pensionsdecret ausgefertigt worden. Sein sehnlichster Wunsch, dasselbe zu erhalten, war lange unerfüllt geblieben, da man fürchtete, mit der Pensionirung Polawsky's auf seine fernere Mitwirkung verzichten zu müssen. Nun traf es in seiner Wohnung ein, als bereits die Agonie eingetreten war. Polawsky hatte am 16. Jäner zum letzten Male als Mumm in Holtei's Lustspiel „Sie schreibt an sich selbst" und als Kälberstich in „Hohe Brücke und tiefer Graben" gespielt, ohne daß man die geringste Abnahme seiner Körper- oder Geisteskraft gemerkt hätte, wie er überhaupt

bis in sein Alter mit gleicher Fertigkeit memorirte und in dieser Hinsicht den jüngsten Mitgliedern als Beispiel dienen konnte. Die letzte neue Rolle Polawsky's war der Schnurre in Laube's „Monaldeschi", eine Leistung, in welcher er noch seine feine, geistreiche Auffassung mit glänzendem Erfolge dargethan hatte. Sein Verlust war für die Prager Bühne unersetzlich. Stöger schrieb nach allen Weltgegenden um einen Ersatzmann; er dachte auch daran, Döring, der damals noch in Hannover war, für den Sommer zu gewinnen, schließlich wurde der Charakterspieler Baudius engagirt.

Das Künstlerpaar Bayer und Polawsky ist eine imposante Erscheinung in der Geschichte des Prager Theaters. In jüngeren Jahren und wohl noch später hätte sich manche Collision der Rollenfächer beider Lieblinge des Publicums ergeben können, die Prager wußten aber stets den Werth und die künstlerische Individualität jedes der Beiden zu schätzen. Mit ihnen fielen die letzten starken Grundpfeiler der Liebich'schen Glanzepoche, welche noch stolz in spätere Perioden hineingeragt hatten. Wohl fanden sich Spötter, welche aus der langen Wirksamkeit so vieler Prager Bühnenmitglieder die Berechtigung herleiteten, das ständische Theater als „Kunstinvalidenhaus" zu bezeichnen, „in welchem, was nicht schon Ganz-Invalide, jedenfalls zur Halb-Invalidität gehört oder wenigstens nicht mehr weit dahin hat" — aber gerade diese Stabilität, diese Ausdauer von Künstlern ersten Ranges auf der Prager Bühne sicherte derselben ihren alten Ruf, bot ihr die beste Gewähr für die unverfälschte Ueberlieferung der erhabensten künstlerischen Traditionen. Bayer und Polawsky zunächst an Alter kam in der Stöger'schen Aera Mad. Babette Allram; sie hatte nun bereits eine Reihe von Fächern an der Prager Bühne gespielt und nie etwas von der Gunst des Publicums eingebüßt. Ursprünglich in der Oper und im Schauspiel als muntere Liebhaberin beschäftigt, errang sie später als Localsängerin neben Feistmantel und endlich im Fache der chargirten und komischen Mütter große Erfolge. In der Virtuosität des Extemporirens that sie es ihrem Collegen Feistmantel gleich; keine Störung, kein

Versprechen brachte die alte Allram um ihre Geistesgegenwart; war die Confusion am größten, dann machte die Allram ihre besten Späße. Das Fach der Localsängerinen mußte sie unter Stöger natürlich definitiv aufgeben; aber „eitle, verliebte und zänkische Jungfern, böse Weiber, unangenehme Coquetten" u. dgl. gelangen ihr ausgezeichnet. In diesem Bereiche führte sie aus dem frischen Leben gegriffene Gestalten vor, sie konnte unter Umständen sogar noch ganz stattliche Damen darstellen, obwohl sie am 1. Juli 1841 nach bereits 32jähriger Dienstzeit pensionirt wurde. Trotz dieser Pensionirung spielte die Allram „als Gast" rüstig noch eine Reihe von Jahren fort. Stöger liebte überhaupt diese Art der Pensionirungen. Die Mitglieder blieben ihm erhalten, und dabei konnte er unter Hinweis auf ihren Pensionsbezug die aus seiner Tasche fließenden Gagen (beziehungsweise Honorare) geringer normiren. Babette Allram starb am 7. Aug. 1872 im 78. Lebensjahre an Marasmus. Zu den besten ihrer letzten Leistungen zählte das alte Weib im „Verschwender", das ihr jederzeit stürmische Hervorrufe eintrug. Mama Allram hatte das Vergnügen, eine Tochter in Prag zur Schauspielerin heranreifen zu sehen. Dlle. Gabriele Allram entwickelte ein ausgezeichnetes schauspielerisches Talent im naiven Fache, das sie eine Zeit lang in Prag spielte. 1837 debutirte sie als Suschen im „Bräutigam aus Mexico". Im Jahre 1840 versuchte sie zur Oper überzugehen und sang die Rosine im „Barbier", allerdings mit weit bescheidenerem Erfolge, als sie ihn in ihren Schauspielpartien fand. — Vater Allram, der bekanntlich in den letzten Tagen des Triumvirats pensionirt worden war, war am 31. Mai 1835 gestorben.

Der langjährige Partner der Allram, Feistmantel, wirkte die ganze erste Stöger'sche Periode hindurch und noch weit darüber hinaus in ungeschwächter Kraft fort. Die berühmtesten Komiker, die in Prag gastirten, Raimund, Nestroy, Scholz nicht ausgenommen, vermochten seinen Credit nicht zu erschüttern, ja es verging fast kein Gastspiel, ohne daß sich in den Schlußvorstellungen eine Feistmantel'sche Partei geräuschvoll bemerkbar machte. Seine Benefizvorstellungen waren Festabende des Humors und

bedeuteten zugleich regelmäßig ausverkaufte Häuser. Feistmantel gerieth weder in das Extrem einer übertollen Lustigkeit noch einer stereotyp trockenen Komik; er wählte die Mittelstraße. Dabei war seine Laune stets eine frische und ursprüngliche, mit einem Anstrich von Treuherzigkeit und Gutmüthigkeit, seine Extempores waren witzig und gewandt; er war ein Meister im Memoriren, wie selten Einer auf der Bühne existirt hat. Mit Gewissenhaftigkeit wirkte er auch in niedrig-komischen Rollen des Lustspiels und der Oper mit. In „Don Juan" war seinetwegen eine eigene Scene substituirt worden, worin er als stotternder Untersuchungsrichter seine drollige Komik entfalten konnte. Die früheren Operetten (Dorfbarbier, Hausgesinde u. s. w.) erhielten durch ihn eine besondere Zugkraft. Das gerade Gegentheil von seiner frischen Lustigkeit auf der Bühne war Feistmantel im Leben. Man konnte ihn auf den Proben stets mißmuthig hinter den Coulissen stehen oder promeniren sehen. Glaubte eine Familie oder Gesellschaft durch Einladung Feistmantel's einen besonderen Spaßmacher gewonnen zu haben, so irrte sie gewaltig. Ueber seine Lippen kam kein Witz-Wort. Dabei hielt sich der biedere und durchaus rechtliche Mann für den von aller Welt Verfolgten und witterte in jedem harmlos hingeworfenen Worte den Stachel einer gegen ihn gerichteten Beleidigung.

Von den Veteranen, die aus früheren Directionen in die Stöger'sche herüber genommen waren, war einer der ältesten Bolze, ein bescheidener alter Herr, der sehr eifrig gutmüthige oder pedantische Greise, auch elegisch-bewegte Väter spielte, nebenbei gewissenhaft das Inspicientenamt verwaltete und als — Theaterbuchbinder fungirte. Auch als Pensionär wirkte Bolze fleißig fort. — Der greise Komiker Schikaneder war unter Stöger nur mehr kurze Zeit „als Gast" bei gleichzeitigem Genuß seiner Pension thätig; gutmüthige und joviale Väter waren seine Specialität. Seine Tochter Dlle. Schikaneder war eine jener Kräfte, die für eine Direction unentbehrlich sind. Bereits seit 1819 Mitglied der Bühne, ließ sie sich in allen Fächern verwenden, spielte in den Localpossen komische Alte, ehe sie noch alt

war, im Trauerspiele Zofen und Gesellschafterinen, half als Matrone launiger oder sentimentaler Art im Lustspiele und, wenn es sein mußte, auch als Sängerin in der Oper aus. — Dem Schauspieler und Regisseur F. V. Ernst sind wir ebenfalls schon in einer früheren Periode begegnet. Seine besten Leistungen bewegten sich in dem Genre armer guter Jungen. Im höheren Drama gelangen ihm edle und freisinnige Charaktere ohne ausgesprochenes Heldenthum. Dagegen hatte er, im Fache der Intriguanten nur sehr mittelmäßiges Glück. Seine Glanzrolle blieb der Marquis Posa, in dem er seine poetische Auffassung und seine Idealisirungsgabe so recht bewähren konnte. Als er einst die berühmte Scene mit Don Philipp-Bayer spielte, stürmischen Beifall fand und mit Bayer zugleich gerufen wurde, dankte Bayer seinem Collegen vor dem Publicum durch eine herzliche Umarmung für den Antheil, den dessen hinreißende Begeisterung an dem Erfolge der Scene hatte. Auch der Conrad in „Müller und sein Kind" zählte zu den beliebtesten Rollen Ernst's; er konnte darin gleichzeitig sein gutes Flötenspiel produciren. Als Regisseur waltete er emsig seines Amtes, und leistete innerhalb der ihm gezogenen engen Grenzen Verdienstliches. Auch wußte er sich durch sein humanes, freundliches Wesen die Liebe des Personals und durch seine Pünktlichkeit die Geneigtheit der gestrengen Theateraufsichtscommission zu erhalten wofür ein im J. 1843 auf sein Verlangen ausgestelltes Zeugniß sprach: Es hieß darin:

„Herr Ernst hat als Künstler und Regisseur, in letzterer Hinsicht in allen Zweigen dieses mühevollen und schwierigen Wirkungskreises, mit voller Kraft und Hingebung Bedeutendes geleistet und sich die öffentliche Achtung und Anerkennung erworben, indem sowohl das Publicum sein einflußreiches Wirken schätzt als die Theateraufsichtscommission mit seiner pünktlichen und zweckmäßigen Thätigkeit und seiner Ergebenheit zufrieden ist. Herr Ernst hat daher längst seine geistige Befähigung und körperliche Ausdauer in der Leitung des Theaterwesens, welche ihm während der Abwesenheit Stöger's wiederholt selbstständig übergeben war, erworben und ist stets von wahrem Eifer für die dramatische Kunst und von dem innigen Wunsche beseelt gewesen, der wahren Kunst zu dienen und die dramatische Darstellung auch in Hinsicht auf die Ausstattung würdig zu umgeben...."

Ernst producirte dieses Zeugniß, als er 1846 auf die Di-

rection aspirirte, reussirte aber nicht. — Dietrich, der ebenfalls eine geraume Zeit an der Prager Bühne agirte, hatte die mehr oder weniger undankbare Aufgabe, alle möglichen zweiten Liebhaber, zweite Helden der munteren, sentimentalen und gesetzten Sorte, Knappen, Freunde der Hauptthelden, junge Gatten und Geister in den Zauberpossen, ja selbst komische Charakterrollen zu spielen. Seine Glanzrollen waren außer dem Kluk im „Feste der Handwerker", der Roller in den „Räubern", der Eduard im „Pariser Taugenichts" (welches Stück am 22. Nov. 1836 zu seinem Benefiz zum ersten Male aufgeführt wurde) und eine Reihe von Naturburschen. Ein einnehmendes, schönes Aeußere, ein kräftiges, biegsames Organ, elegante Toilette, Eifer und Fleiß waren seine Vorzüge; als seinen Hauptfehler bezeichnete man, daß er sich in Momenten des Affects überhastete und die Rede unrhythmisch zerstückelte. 1844 ließ sich Dietrich noch in seinen besten Jahren pensioniren und trat zum letzten Male am 30. April 1844 in dem Lustspiel „Besser früher als später" (nach dem Französischen von Heine) als Polydor auf. Er besaß stets sein eigenes Geschäft und war auch Hausbesitzer, so daß ihm die Pension nur als kleiner Zuschuß zu seinen sonstigen Einkünften galt; Dietrich starb hochbetagt in den Siebziger Jahren zu Prag.

Die nächsten Nachfolger Dietrichs waren Liebold im Fache der Naturburschen, in anderen Rollen Biel, der schon in den Dreißiger Jahren in kleineren Partien beschäftigt gewesen war und von Stöger besonders stark verwendet wurde, als sein Rosengasse-Theater im Gange war. — Ein anderer seinerzeit populärer Veteran der Prager Bühne, Grabinger, war ein in den deutschen und čechischen Vorstellungen gleich beschäftigter emsiger Darsteller. Wir haben ihn schon unter dem Triumvirate kennen gelernt. Seit Swoboda's Abgang verehrte das čechische Theaterpublicum in Grabinger seinen besten Komiker; mit seltener Vielseitigkeit agirte er aber auch Helden. Grabinger hatte einen ansehnlichen Leibesumfang, aber ein stets wie belegt klingendes Organ, so daß er in den Rollen würdiger sanfter Männer und Greise, gutmüthig derber Alter u. s. w. weit mehr ausreichte als in dem

Heldenfache. In den čechischen Vorstellungen war das Publicum nachsichtig und klatschte Beifall ohne Rücksicht auf die künstlerische Qualität des Gebotenen.

Unter den Damen, welche Stöger von seinen Vorgängern übernommen hatte, waren weitaus die bedeutendsten Nina und Friederike Herbst, so wie Mad. Binder. Nina Herbst war, wie wir schon bei einer früheren Gelegenheit hervorhoben, ausgesprochene Heroine vermöge ihrer wahrhaft künstlerischen Declamation, ihrem in großartigen Formen gehaltenen Geberdenspiel und ihrem sonoren Organ. Wurde sie in diesem Fache beschäftigt, dann waren ihr die Triumphe sicher; leider hielt sich aber das Repertoire zumeist fern von der Tragödie, Nina Herbst wurde in ihrer Individualität fremden Conversationsrollen verwendet und konnte es deshalb trotz des eifrigsten Strebens und Bemühens zu keiner allgemeinen Beliebtheit bringen. Anton Müller rühmte besonders ihre „unglücklichen Frauen" im Schauspiel; das Schauspiel „Drei Tage aus dem Leben eines Spielers" hat sie durch ihr natürliches und ergreifendes Spiel vorzüglich gehalten. Ihre heldenmüthigen Jungfrauen und Frauen hatten stets einen imposanten, idealen Charakter. Sie schied schon Anfangs 1835 aus dem Prager Engagement und ging nach Dresden. Als Stöger später für sein Theater in der Rosengasse eine Reihe von Kräften engagirte, kam auch Nina Herbst wieder nach Prag und spielte aushilfsweise auch im ständischen Theater, konnte jedoch nicht mehr Fuß fassen auf dem Prager Boden.

Ihre Namensschwester Friederike Herbst sah sich gleich zu Beginn der Stöger'schen Direction durch eine junge Rivalin, Madlle. Frey, in ihrem bisherigen Rollenkreise, dem der sentimentalen Liebhaberinen, wesentlich beengt. Auch die Direction scheint ihr namentlich in den ersten Jahren etwas rücksichtlos gegenüber getreten zu sein; wenigstens beschwerte sie sich schon im Jahre 1836 bei der Theateraufsichtscommission gegen die von Stöger unter Androhung der Entlassung an sie gestellte Forderung zur Uebernahme zweiter Partien im Lustspiele. Ein weiblicher Herkules, stand sie eben am Scheidewege: „heroische Jungfrau

oder zärtliche Mutter, das war die Frage!" Mit der Zeit fand sich Fried. Herbst in das Unvermeidliche und sicherte sich durch Uebernahme einiger Heroinenrollen unter Beibehalt mancher ihrer besten Partien aus früherer Zeit eine geachtete Stellung neben der Frey. Von dem Umfange ihres Talents zeugte der Umstand, daß sie die Königin Christine, das leidenschaftliche, herrische Weib, das zum ersten Male liebt und über ihre Verhältnisse zu gebieten vermag, ebenso wie die sanfte, dulderische und schwindsüchtige Marie in „Müller und sein Kind" gleich wirksam und treffend darzustellen wußte. Ohne über ein besonders kräftiges Organ zu verfügen, verstand sie es doch, durch kluge Oekonomie in den Momenten des höchsten Affectes mit ihren Mitteln auszureichen und gerieth nur hie und da in eine gewisse Weinerlichkeit hinein. Im Conversationsfache zeichnete sie sich durch Feinheit und geschickte Nuancirung im Dialog, durch sorgfältige Ausarbeitung des minutiösen Details und durch elegante Toilette aus. Von einer gewissen Geziertheit in Sprache und Geberde, welche wohl von dem emsigen Feilen jedes Details herkam, war sie nicht freizusprechen. In Stöger's erster Directionsperiode schuf sie u. A. Halm's Griseldis, die Viola in Shakespeare's „Was Ihr wollt" (neben der Olivia der Frey), die „Wlasta" in Wenzig's dramatischem Gedichte gleichen Namens, die Aktäa im „Sohn der Wildniß", die Vanina in Halm's „Sampiero," spielte die Desdemona, Iphigenie, Donna Diana, Isabella in der „Braut von Messina", das Clärchen im „Egmont", die „Jungfrau von Orleans", aber auch schon die Königin im „Hamlet". Im Jahre 1841 sah man sie schon als Margarethe von Parma in „Egmont" neben dem Clärchen einer Gastin, der Mad. Peche vom Wiener Hofburgtheater.

Ein Juwel der Prager Bühne, das in den verschiedensten Fassungen nichts von seinem Glanze und seiner Kostbarkeit verlor, blieb Mad. Binder. Ein bewegtes Schauspielerleben lag hinter ihr, sie durchlief alle Phasen des Künstlerthums und pflückte den Lorbeer auf allen ihren Pfaden. Ihr reines, klang- und seelenvolles Organ, das nur zu tönen brauchte, um zu ergreifen, war

wahrhaft künstlerisch ausgebildet und frei von jeder Unmanier; nie verfiel sie in Monotonie, nie in larmoyante Declamation. Mit dem Aufgebote ihrer einfach-natürlichen Mittel, mit der anmuthigen, geistigbelebten Ungezwungenheit ihres Spiels erzielte sie imposantere Wirkungen als andere Schauspielerinen mit mühsamen Effecthaschereien. Ihre gutmüthig-harmlosen Mädchencharaktere mit einem Aschenbrödel-Anflug waren Cabinetleistungen; das Vibriren leiser Wehmuth und das helle Aufjauchzen kindlicher Freude übte hier den gleichen Zauber. Naive Landmädchen von dem Schlage der Margarethe in den „Hagestolzen“ stellte sie in ihrer ganzen urwüchsigen Liebenswürdigkeit, Unschuld und Hingebung dar. Gleich ungekünstelt war ihre Munterkeit, Schalkhaftigkeit und frische Laune im ausgesprochen munteren Fache. Lange Jahre hindurch galt für Mad. Binder der Ausspruch, sie werde nie älter. Noch in den vierziger Jahren, wo sie bereits selbst den Uebergang in's ältere Fach vermittelte und, wie Spötter meinten, „Prags Perle in Rococoeinfassung“ war, spielte sie muntere junge Frauen und Witwen, selbst drollig oder rührend naive Mädchen allerliebst. Ihre Erscheinung war jugendlich-frisch, ihre Stimme die eines achtzehnjährigen Mädchens. Das zeigte sich glänzend in der „Schwäbin“. Diese jugendlich-frische Stimme stellte sich auch lange ihrem Uebergange in's ältere Fach als Hinderniß entgegen. Mad. Binder versuchte sich eine Zeit lang als Heldin und spielte u. A. die Claudia in „Emilia Galotti“. Ihre berühmte Yelva stellte sie zum letzten Male 1842 in einer čechischen Vorstellung dar. In's Fach der feinen und feinkomischen Mütter spielte sie sich langsam aber mit großem Erfolg ein. Und dieses Einspielen der Herbst und Binder in das ältere Rollenfach war für die Direction von um so größerem Werthe, als man mit tüchtigen Kräften für das Matronenfach sehr dürftig versehen war; die für einige Zeit als Mutter wieder engagirte ehemalige Heroine Mad. Sontag (Mutter der Henriette Sontag) fühlte sich noch immer nur in tragischen Rollen wohl, im bürgerlichen Drama und Lustspiel war sie entschieden nicht am Platze.

Würdig, sich den bewährten Stützen der Prager Bühne, Herbst

und Binder, anzureihen, war von Stöger's Neu-Acquisitionen vor Allen Dem. Frey. Auch sie hat fast alle Rollenfächer an der Prager Bühne absolvirt und in jedem Bedeutendes, in manchem Großartiges geleistet. Eine ganze Prager Generation hat sich an ihren Kunstleistungen erbaut und ihren Namen bewundernd genannt. Marie Frey wurde am 19. Sept. 1815 in Wien in einem Hause gegenüber dem Theater an der Wien geboren, an welchem ihr Vater Schauspieler und Regisseur war. Die Vorliebe für das Theater entwickelte sich in der kleinen Marie so zeitig, daß sie — so erzählt man — schon in ihrem vierten Lebensjahre den Monolog der Jungfrau „lebt wohl ihr Berge!" auswendig wußte und eine improvisirte Fahne dazu schwang. „Ohne Fahne" darf ja die Jungfrau nicht kommen, meinte die Kleine, wenn man sie fragte, warum sie schon zum Monologe das Banner schwinge. Im Alter von 6 Jahren begann sie in Graz, wohin ihr Vater engagirt war, Kinderrollen zu spielen; sie gab den Otto in der „Schuld", den „Walter Tell" und mit sieben Jahren schon den „Schutzgeist" in „Adelheid in Italien", der oft von Erwachsenen gespielt wurde. Der Vater drillte die kleine Künstlerin mit derselben unerbittlichen Strenge, die er als Regisseur dem Personale gegenüber an den Tag legte, und wehe ihr, wenn sie ihre Rollen nicht bis auf's J-Tüpfelchen auswendig wußte. Dies geschah allerdings nur in den seltensten Fällen. Mit dreizehn Jahren wagte Marie Frey den gewaltigen Sprung aus dem Kreise der Kinderrollen in jenen der Liebhaberinen. Es war bei einer Sonntagsvorstellung des „Mädchens aus der Feenwelt" in Graz. Die Darstellerin des Lottchens war krank geworden; Stöger, damals Director in Graz, kannte seine kleine Marie, und trotz der Proteste des ängstlichen Vaters spielte sie ohne Probe in geborgten Kleidern die Rolle. Der Versuch fiel so gut aus, daß sie bald auch die Amina im „Diamant des Geisterkönigs" erhielt und als Liebhaberin mit 600 fl. jährlich engagirt wurde. Nun spielte sie das „Pfefferrösel", das „Käthchen von Heilbronn" und mit vierzehn Jahren schon die Marie in „Müller und sein Kind", das Mädchen von Marienburg u. s. w. Mit fünfzehn

Jahren gastirte sie am Theater an der Wien als Preciosa mit solchem Erfolge, daß Director Carl ihr und ihrem Vater ein Engagement anbot, ja nach der zweiten Rolle, der Francisca in „Liebe kann Alles" (einer Bearbeitung der „Widerspänstigen"), kam auch vom Hofburgtheater ein Antrag, aber nur für sie und nicht für den Vater, von dem sie sich um keinen Preis trennen wollte. Sie nahm den Antrag Carl's an. An dessen Theater bewegte sich Dem. Frey in den verschiedensten Partien und Fächern (Louise in „Kabale und Liebe", „Yelva", „Käthchen"), sogar als Localsängerin mußte sie sich nach dem Tode der Kneisel verwenden lassen, und eine Glanzrolle derselben, in der Posse „Nagerl und Handschuh", gab sie so zufriedenstellend, daß ihr Carl für's erste Jahr 3000, für's zweite 4000 Gulden bot, wenn sie sich dem Localfache gänzlich widmen wollte. So verlockend diese Anträge waren, Marie widerstand, sie widerstand den dringenden Zureden ihrer Angehörigen und blieb der edlen Kunst treu. Von dem Oberstkämmerer Grafen Czernin nahm sie mit Dank Freisitze zum Besuch des Burgtheaters an, wo sie sich an glänzenden Vorbildern, an einer Rettich, Caroline Müller u. A. schulte. Als Stöger die Direction in Prag erhielt, engagirte er die Frey mit ihrem Vater. Die ersten Erfolge der Beiden in Prag haben wir bereits erwähnt. Marie spielte Naive und Sentimentale, die letzteren besser. Ihre angenehmen Züge, ihre graciöse Gestalt und Mimik, der natürliche Ton ihrer Rede entzückten. Ein schwerer Schlag traf sie, als 1836 ihr Vater, ein musterhafter, unermüdlich thätiger Opernregisseur, an der Cholera starb; sie hatte nun eine Mutter und acht Geschwister zu erhalten. Das gab trübe Tage. Die Künstlerin war eine Tochter und Schwester von rührender Liebe; bis in ihre letzten Jahre unterstützte sie ihre Geschwister, die nur zu ausgiebig von ihrer Güte Gebrauch machten. Unter aller Trübsal aber entwickelte sich ihr Talent zur vollen Blüthe. Als sie 1843 am Burgtheater gastirte, war ihr Erfolg ein so durchgreifender, daß sie Director v. Holbein ersuchte, „ihre besprochene Honorarquittung statt auf die besprochenen dreihundert auf vierhundert Gulden zu stellen". Auch ein neuer Antrag kam, den

aber Dlle. Frey so wie viele andere aus Liebe zu Prag ablehnte.

Die Nachfolgerin der Herbst im Fache der Heldinen war Amalie Weisbach, die 1842 von Hamburg nach Prag kam und am 16. April als „Griseldis" zum ersten Male mit entschiedenem Glücke debutirte. Sie war vor Allem schön, — eine „blendende Marmorstatue" nennt sie ein nicht eben wohlwollender Brochurenschreiber jener Tage, — erfreute sich eines wohlklingenden, nur etwas zu stark dem Pathos geneigten Organes und einer reinen verständlichen Aussprache. Ihr Erfolg überraschte um so mehr, als die Griseldis bisher unbestrittenes Eigenthum und eine Glanzrolle der Herbst war. In den ersten Wochen ihres Engagements schuf Dem. Weisbach die Parthenia in Halm's „Sohn der Wildniß". Im Ganzen huldigte sie mehr der realistischen Richtung. — Die Naiven wechselten in der Aera 1834—46 ziemlich häufig. Mehre Jahre versah bekanntlich, theilweise noch immer neben der Binder, Gabriele Allram dieses Fach, dann kam Mad. Schwanfelder, ein niedliches Figürchen mit feinen Zügen und etwas coquettirender Naivetät, die im December 1841 und Anfang 1842 als Sabine in der „Einfalt am Lande", als „Polyxena" in „Kunst und Natur" und als Margarethe in den „Hagestolzen" debutirte und auch als Soubrette fungirte. 1844 sollte Dlle. Block aus Graz an ihre Stelle treten, die sich aber als ziemlich unbedeutend erwies. Daneben spielte Dlle. Wimmer, eine Verwandte Liebich's, bis 1846 jugendliche Rollen. Sie hatte als sechszehnjähriges Mädchen am 4. Aug. 1841 als Liesli im „Alpenröslein", einer ehedem allbeliebten Debutrolle aller Naiven, debutirt. Später heiratete sie den Helden und Liebhaber Köckert. Eine andere Verwandte Liebich's, Dlle. Auguste Liebich, wirkte ebenfalls in den Vierziger Jahren am Stöger'schen Theater in der Rosengasse und auch im ständischen Theater in jugendlich-munteren Rollen. Auch Mad. Marianne Zängl, deren Gatte als Episodist engagirt war, wirkte im naiven Fache. Sie kam 1838 und nahm durch ihre anmuthige, reizende Erscheinung als „Polyxena" in „Kunst und Natur" Alles für sich ein, fiel aber leider

nach einigen Jahren einer traurigen Katastrophe zum Opfer und starb am 7. Juni 1841 in Prag.*) Die Beschäftigung Marie Bayer's in diesem Gebiete war nur eine vorübergehende. Ebenso war Dlle. Manetinsky, der Stern der čechischen Bühne, in dem Zeitraume, von welchem wir reden, eine willkommene Aushilfe in diesem Fache und dem der Lustspielsoubretten. Kleinere Rollen spielte eine Zeit lang Dlle. Schwelle. Dlle. Bervison, die im Jahre 1839 vom Grazer ständischen Theater (einer Hauptbezugsquelle junger Kräfte für Prag) in's Prager Engagement trat, begann mit der Elisabeth in „Essex", wirkte aber eben so wie Dlle. Schwelle nicht lange in Prag. Als Localsängerin fungirte in Stöger's erster Directionsperiode Dlle. Zöllner, die sich später mit dem Balletmeister Raab vermälte und in dessen Tanzstunden die Honneurs machte. Sie war eine achtbare Vertreterin ihres Faches. 1845 trat an ihre Stelle Mad. Thomé, Gattin des späteren Directors Thomé, eine anmuthige Erscheinung mit netter Toilette, einem hübschen Stimmchen und frischem Spiel, deren Glanzrolle die „Hammerschmiedin" aus Steiermark war.

Obenan in der Reihe der Künstler, die Stöger in den Jahren 1834—1846 auf die Prager Bühne verpflanzte, stand Fischer, ein glänzendes Talent für das Heldenfach, der auch als der erste Flottwell in Raimund's „Verschwender" (bei der Première dieses Werkes am 20. Febr. 1834 im Theater in der Josephstadt unter Stöger's Direction) der Geschichte der deutschen

*) Marianne Friederike Cäcilie Zängl war am 3. Juli 1816 zu Hamburg als Tochter des Schauspielers Wilh. Hollmann geb., wurde vom Vater besonders in der Musik ausgebildet, 1833 für den Chor und kleine Partien an das Hamburger Stadttheater eng., vermälte sich 1836 mit dem Schauspieler Jos. Zängl und debutirte nun als Papageno und in anderen Opernpartien, kam dann als Opernsängerin an das Theater in Regensburg, von dort nach Prag, wo sie in naiven und „munteren" Rollen in Lustspiel und Posse mit gleichem Erfolg spielte. Ihre anmuthige Erscheinung, ihr frisches, humorvolles Spiel gewannen ihr Aller Sympathien. Am 27. Mai 1841 erkrankte sie an einer Unterleibsentzündung und am 7. Juni war sie eine Leiche. Das Leichenbegängniß fand in Prag unter großer Theilnahme statt.

Schauspielkunst angehört. Ehemals Mediciner, hatte er sich aus reinem Beruf zur Bühne gewendet und genoß bereits am Josephstädter Theater unter Stöger einen bedeutenden Ruf. Fischer hatte eine eiserne Lunge. Die anstrengendsten Partien vermochten ihn nicht zu erschöpfen, im letzten Acte hatte sein Organ dieselbe markige Kraft und Fülle wie im ersten. Von seinem Vorbilde Anschütz hatte er die Manier angenommen, oft ohne Nothwendigkeit stark zu dehnen und vor dem Schlußpunkte störende Cadenzen anzubringen. Ohne diese Manieren konnte man seine Stimme mit Recht einen „Edelstein vom reinsten Wasser" nennen. Ihm gelang das schwere Stück, nach Bayer, ja noch zu Zeiten Bayer's, allerdings in dessen letzter Periode, zu reussiren. Fischer's erstes Debut war bekanntlich der Graf „Oerindur" in der „Schuld", ihm folgten sein prächtiger Roderich im „Leben ein Traum", Marquis Posa, Wetter vom Strahl u. s. w. Großartige Leistungen Fischer's waren Tell, Ingomar im „Sohne der Wildniß", Percival in „Griseldis", Carl Moor, Fiesco, Egmont, Othello. Er beschränkte sich übrigens nicht auf das Heldenfach allein, sondern spielte beispielsweise den „Nathan" und Richard III. mit gleicher Virtuosität und gleichem Erfolge. Zu Beginn seiner Prager Thätigkeit gab Fischer eine von Seydelmann's Glanzrollen, den alten Wellenberger in Iffland's „Advocaten". Die Prager erinnerten sich noch an die ergreifende Art, mit welcher Seydelmann diesen Charakter darstellte. Er war das Bild des alten gichtigen Greises in jedem Zuge, in jeder Bewegung. Er sprach langsam, mit hohler, selten modulirender Stimme; aber Todtenstille herrschte im Hause, wenn sich seine Lippen zum Sprechen bewegten. Ein solches Bild, das nur die erhabenste Künstlergröße schaffen konnte, schwebte dem Publicum vor Augen, und doch fand Fischer Anerkennung und Achtung für die außerhalb seines eigentlichen Rollenkreises liegende Leistung. Auch in čechischen Vorstellungen feierte er trotz mangelhafter Kenntniß des Idioms als Jaromir in der „Ahnfrau" und in einer Reihe anderer Partien Triumphe bei dem durch die Aufopferung des deutschen Künstlers geschmeichelten Nachmittagspublicum. Im Jahre 1836 fiel es Fischer ein, mit Prag un-

zufrieden zu sein; er ging nach Brünn, und Herr Korner vom dortigen Theater kam an seine Stelle. Aber schon ein Jahr später tauschten die Beiden wieder. Fischer trat am 28. März als Belisar in der gleichnamigen Schenk'schen Tragödie wieder vor dem Publicum auf, das er nun nicht so bald verlassen sollte. Wir werden ihn noch als Heldenvater, als berufenen Nachfolger Wallenstein-Bayer's sehen. Leider brachte ihn die Neigung zum Trunke immer mehr herab. Aus dem markigen Heldenspieler und dem noblen Salonliebhaber gesetzten Charakters wurde ein Schauspieler von unkünstlerischer Nonchalance und zuletzt ein gebrochener Mann.

Gleichzeitig mit Fischer kam Dietz, jugendlicher Held und Liebhaber, nach Prag. Hatte Fischer einen schweren Stand nach Bayer, so hatte Dietz einen ebenso schweren nach seinem Vorvorgänger Moritz, der durch seinen unmittelbaren Nachfolger Stölzel nicht vergessen gemacht worden war. Als die Triumvirats-Direction den Abgang Moritz' anzeigte, ersuchte sie auf den Zetteln ausdrücklich, sich bis zur Wiederbesetzung des leeren Faches zu gedulden. Man geduldete sich nun zwar, erinnerte sich aber bei jeder Rolle, die einst Moritz gespielt hatte, an diesen Liebling und beklagte dessen Unersetzlichkeit. Dietz*) mußte rastlos kämpfen, um unter solchen Verhältnissen sich über Wasser zu halten. Er war ein schlanker Mann mit regelmäßigen Zügen, die in ruhigen Momenten den Ausdruck gutmüthiger Heiterkeit hatten. Sein Organ war ziemlich difficil und für Partien von großer Anstrengung nur eben ausreichend. Feuer und hinreißende Begeisterung waren seine Sache nicht, dafür führte er launige und muntere Conversationsrollen sehr gewandt und liebenswürdig durch und wußte trefflich zu charakterisiren. Es war ihm hoch anzurechnen, daß er als „junger Klingsberg", der Glanzrolle Moritz', durchaus nicht mißfiel. Mit besonderem Erfolge spielte Dietz den Meschores im

---

*) Carl Dietz, geb. 1804 zu Magdeburg, 1834 für erste Liebhaber in Graz eng., sodann 30 Jahre in Prag, wurde 1. April 1864 pens. und starb 7. September 1865.

„Juden", den Bolingbroke, dann den „Gamin de Paris" und die ganz entgegengesetzte Titel-Partie in Gutzkow's „Werner", der am 11. December 1840 zu seinem Benefiz in Scene ging und ihm Hervorrufe in ungewöhnlicher Anzahl eintrug. Sein „Gamin de Paris" wird als eine ganz außerordentliche Leistung gepriesen, die um so mehr auffiel, als (bis auf unsere Tage) der Pariser Taugenichts in der Regel eine Lieblingsrolle der munteren Liebhaberinen ist. Auch Dietz diente eine lange Reihe von Jahren der Prager Bühne. Seit 1840 spielte übrigens neben ihm schon ein anderer jugendlicher Liebhaber, Nerking, in Prag, der von Darmstadt kam und sich als Max Piccolomini hier eingeführt, aber schon vermöge einer zu ältlichen Maske nicht „durchgeschlagen" hatte. Seine Declamation wies viele Unmanieren auf; er entwickelte sich erst mit der Zeit, namentlich im Lustspiele. 1845 debütirte Köckert, dessen Schwester eine geschätzte Sängerin der Prager Oper war, als Candidat für das Fach eines zweiten jugendlichen Liebhabers und Helden. Er kam vom Breslauer Stadttheater und trat zuerst als Rudolph von Thürmer in dem Lustspiel „der Landwirth" mit gutem Erfolge auf. Man rühmte seine schöne Gestalt und sein klangvolles, modulationsfähiges Organ. Innerlichkeit und poetischen Schwung vermißte man an ihm, als er in „Tell" als „Arnold von Melchthal" auftrat. Uebrigens machte Köckert tüchtige Fortschritte und wurde mit der Zeit selbst Fischer gefährlich.*)

---

*) Alexander Köckert war 1821 in Teplitz von wohlhabenden Eltern geb., studirte Anfangs Medicin, widmete sich aber nach dem Tode des Vaters der Bühne, debut. in Budweis, wurde hierauf nach Klagenfurt, 1843 an das Dresdener Hoftheater eng., ging wegen ungenügender Beschäftigung von dort nach Breslau und Prag, von wo er 1846 nach Cassel engagirt wurde. Hier wirkte er drei Jahre, erwarb sich durch Gastspieltouren einen Ruf in Deutschland und wurde 1848 nach Wien an's Hofburgtheater berufen, doch zerschlugen sich wegen der Revolution die Engagements-Unterhandlungen; 1849 übersiedelte er nach Hamburg, wo er im höchsten Ansehen stand und unter den größten Ovationen Abschied nahm, als ihn Roderich Benedix zur Annahme eines Engagements nach Frankfurt a. M. bewogen hatte. In Frankfurt wirkte er 1855—58 neben Fanny

Ebenfalls in der letzten Zeit des ersten Stöger'schen Regiments kam **Baudius**, der Vater der genialen Wilbrandt-Baudius, als Charakterspieler und -Komiker nach Prag.*) Eigentlich war **Schneider** (von Hamburg) als Ersatzmann Polawsky's ausersehen. Er gastirte im Mai 1844 in einigen Glanzrollen des Unvergeßlichen; man hatte einen wahrhaften Künstler vor sich, keinen Fachspieler gewöhnlicher Sorte, ein Genie, das leider nicht dauernd an Prag zu fesseln war. Den Schauspieler **Walter** sah man in Charakteren der verschiedensten Stände und Altersstufen, und jede Rolle war mit ängstlicher Gewissenhaftigkeit studirt. Walter hatte im Theater in der Josephstadt den Chevalier Dumont im „Verschwender" creirt und vortrefflich durchgeführt. In Prag verwendete man ihn für Liebhaber und junge Ehemänner, mitunter aber auch für scharfe Intriguants. — **Wolmany** gab jugendliche Liebhaber und hatte in seinem Repertoire auch einige

---

Janauschek, Friedrich Haase, Emil Schneider und Auguste Liebich unter Benedix' Intendanz, folgte dann einem Rufe Wirsing's nach Leipzig, machte 1861 eine Gastspielreise (u. A. auch nach Prag), wurde nach Mannheim und 1863 nach Petersburg engagirt, dessen deutscher Bühne er bis zu seinem am 18. August 1869 zu Miltitz bei Leipzig erfolgten Tode angehörte. Er glänzte zuletzt in älteren Heldenrollen. Ebenso wie den Künstler schätzte man in ihm den Menschen, den edlen Gatten und Vater. (Entsch' Bühnenalmanach 1870.)

*) Carl Friedr. **Baudius**, geboren 1796 zu Luckau i. d. Lausitz, † 21. März 1860 zu Dresden, war in der Jugend barfuß nach Belgien gewandert, um unter Napoleon Kriegsdienste zu thun, spielte zuerst bei Wandertruppen, bis er in Dresden zum Debut kam, gehörte dann als Liebh., Komiker und Char.-Spieler einer Reihe bedeut. deutscher Bühnen an, erwarb in Leipzig die Pensionsberechtigung, wurde dann von Holbein nach Wien und von dort nach Prag berufen, wo er mit Lustspielfiguren, weniger im Charakterfache Glück hatte. Sein Biberstein, Scarabaeus und Schewa waren in Prag seine beliebtesten Rollen. Berühmt war seine Sammlung von Perücken und echten Waffen, die er auch auf der Bühne, oft mit Gefahr für seine Partner, gebrauchte. Er gehörte zu den ersten Förderern von Fanny Janauschek in Prag. Der ersten Erfolge seiner von ihm selbst ausgebildeten Tochter durfte er sich noch in Leipzig und Dresden erfreuen.

glückliche Rollen komischen Genres. — Fast gleichzeitig kamen 1844 Liebold und Chauer an das ständische Theater. Liebold debutirte am 15. April als „Steffen Langer aus Glogau". Seine späteren Debutrollen machten mehr Glück. Er bewegte sich stark im Fahrwasser der Naturburschen, machte sich übrigens auch als „Dichter" der Posse „Das Loch im Plafond" bekannt. Chauer wurde bei seiner Ankunft in Prag als Candidat für das erledigte Fach Polawsky's bezeichnet, das er nach besten Kräften auszufüllen strebte. Er debutirte als Adam Brok in dem Lustspiele „Carl XII. auf Rügen" und als Miller in „Kabale und Liebe" mit gutem Erfolge und blieb der Prager Bühne treu. — Kolar, neben seiner Braut resp. Frau, Manetinsky-Kolar, eine der Hauptstützen des čechischen Schauspiels, wirkte, wenn es Noth that, auch in deutschen Vorstellungen mit und bethätigte stets eine besondere Sorgfalt selbst in kleinen Partien. In Stöger's erster Directionsperiode war übrigens Kolar für das deutsche Theater wenig oder gar nicht in Betracht zu ziehen. In beiden Sprachen wirkte Hametner, dessen Beschäftigung sich allerdings zumeist nur auf „komische Bediente und Dümmlinge" beschränkte.

Besonders reich war unter Stöger die Komik auf der Prager Bühne vertreten. Den ersten Platz neben Feistmantel nahm Carl Dolt (recte Pizzala) ein, dessen Name mit der Zeit ebenso populär und unvergeßlich wurde, wie der seines alten Collegen Feistmantel. Als Sohn des k. k. Hauptmann-Rechnungsführers Pizzala, dessen Familie aus Italien stammte, am 22. März 1808 in Linz geboren, war Dolt 1822 mit seiner Familie nach Prag übersiedelt, hatte das Kleinseitner Gymnasium bezogen und dann sich den medicinischen Studien zugewandt, die er aber nach dem zweiten Jahre verließ, um sich der Kunst zu ergeben und dadurch eher in den Besitz seiner Braut und späteren treuen Gattin zu gelangen. Auf einer kleineren Bühne hatte er als künstlerisches „Kind für Alles" seine theatralische Laufbahn begonnen, ohne daß er in dieser aufreibenden Kunstarbeit Zeit gefunden hatte, sich für ein bestimmtes Fach zu entscheiden. So kam er 1832, als die Directionstrias Kainz-Polawsky-Štěpánek regierte, nach Prag

und versuchte am 28. Mai 1832 als Baron Gluthen in dem ehemals vielgespielten Lustspiele „Das letzte Mittel", einer ausgesprochenen Liebhaberrolle, sein Glück. Man fand, daß der neue Liebhaber „ganz geeignet sei, untergeordnete jugendliche Rollen vollkommen auszufüllen und sich durch liebevolle Sorgfalt im Kleinen zum Größeren heranzubilden", wünschte ihm aber ein Engagement, wo er sich sammeln und in die zweite Periode des Schauspielerlebens, jene der Selbstkenntniß, übergehen könnte. Dolt scheint in der That die seltene Tugend der Selbstkenntniß besessen zu haben. Obwohl ihn die Direction sofort für das Jahr 1833 engagirte und er sich in Prag gewiß auf die Dauer festgesetzt hätte, ging er doch bald nach Linz, spielte sich dort tüchtig ein und kam erst im Jahre 1842 wieder nach Prag. Aus dem mittelmäßigen Liebhaber war ein trefflicher Komiker geworden, und einen solchen, der an Feistmantels Seite wirken konnte, brauchte man gerade in Prag. Dolt's Name hatte auch über Oesterreich's Grenzen hinaus Ansehen gewonnen. Ein Gastspiel führte ihn im März 1841 nach Stuttgart, wo er eine Reihe von Gastrollen am kgl. Hoftheater mit vorzüglichem Erfolge absolvirte und namentlich mit dem in österreichischer Mundart vorgetragenen „Perllied" von Proch sowohl in einem Concert der berühmten Pianistin Sophie Bohrer als in der adeligen und bürgerlichen Ressource, in einer Privatsoirée der Prinzessin Alexander und bei anderen Gelegenheiten Aufsehen machte. Capellmeister Lindpaitner orchestrirte das Lied und der Violinvirtuose Molique begleitete Dolt. Im Stuttgarter Hoftheater creirte Dolt u. A. den Titus Feuerfuchs im „Talisman" und erfreute sich der Anerkennung der maßgebenden Kreise, welche seine distinguirte, natürliche Komik für ihn eingenommen hatte. Diese Vorzüge waren es auch, welche dem neuen Komiker in Prag die Pfade ebneten.

Als Stöger nach Prag kam, war er schon nach einigen Monaten genöthigt gewesen, den aus der Triumviratsära bekannten Komiker Spiro, der einige Zeit von Prag geschieden war, neuerdings zu engagiren. Spiro hielt als „Zwirn" in Lumpacivagabundus seinen Wiedereinzug und behauptete sich neuerdings Jahre

lang ehrenvoll neben Feistmantel. Im Fache des Niedrig-Komischen, im Scholz'schen Rollenkreise war er besonders zu Hause. Sein „Blasius Rohr" in der Nestroy'schen Posse „Glück, Mißbrauch und Rückkehr", der Natzi in „Till Eulenspiegel" u. s. w. waren ebenso gern gesehen wie die besten Leistungen Feistmantels. Spiro ging 1842 ab, und Stöger war so glücklich, in Dolt einen „komischen Liebhaber und komischen Charakterspieler jugendlichen Alters" zu gewinnen, wie er keinen bessern wünschen konnte. Am 11. Oct. 1842 trat Dolt als Lorenz in der „verhängnißvollen Faschingsnacht" (der Nestroy'schen Parodie eines Holtei'schen Trauerspiels) zum ersten Male als Komiker in Prag auf. Obwohl Nestroy selbst vor ihm die Rolle in Prag gespielt hatte, hatte Dolt einen durchgreifenden Erfolg. Seine mit kräftiger Stimme vorgetragenen Couplets und Potpourris, seine hübsche Gestalt und muntere Laune machten Glück. Noch entschiedener gefiel er als Zwirn neben Feistmantel-Knieriem und Preisinger-Hobelmann, als schlanker Natzi in Till, als Titus Feuerfuchs im „Talisman". Die letztere Leistung stellte die Kritik bereits als nahezu unübertrefflich hin; Dolt stand fest in der Gunst des Publicums. Für Stöger war er eine wahre Perle, zumal als das Theater in der Rosengasse errichtet war und dort der Posse eine besondere Pflegestätte bereitet wurde. Dolt hatte übrigens, als er statt des Stuttgarter das Prager Engagement wählte, gehofft, in Prag auch seine Begabung für das feinere Genre, für das Lustspiel, verwerthen zu können, und fühlte sich, da Stöger seiner diesbezüglichen Versprechungen vergaß, so unbehaglich in Prag, daß er anderen Anträgen Gehör zu schenken dachte. Director Carl citirte ihn 1843 nach Wien, wo er in Bäuerle einen mächtigen Freund hatte; aber er blieb, nachdem Stöger eine entsprechende Erweiterung seines Repertoires zugesagt hatte. Wir werden noch wiederholt Gelegenheit haben, Dolt als einem der bedeutendsten Komiker und liebenswürdigsten Menschen die verdiente Würdigung zu widmen.

Zu den verwendbarsten Mitgliedern Stögers zählte ebenfalls in erster Linie der Regisseur und Baß-Buffo Preisinger. Seine Stimme hielt nicht lange an, dafür entschädigte selbst in der Oper

sein munteres komisches Spiel, das seinem „Bartolo", Engländer in „Fra Diavolo", Capuzzi in „Zampa", Cantarelli im „Zweikampf" und Capellmeister im „Concert am Hofe" einen steten Erfolg sicherte. Je mehr seine Stimme an Klang verlor, desto mehr befaßte er sich mit der Thätigkeit in der Posse und im Lustspiel. Er lieferte in jeder Rolle ein consequent durchgeführtes, lächerliches Charakterbild und brachte seine Nebenspäße ohne Vordringlichkeit mit einer gewissen drolligen Trockenheit vor. Feinkomisches lag ihm ferne. Preisinger arbeitete die kleinste Rolle mit größter Genauigkeit aus und legte auch als Regisseur Proben regen Eifers ab. Ein anderes Opernmitglied, das sich verdienstlich im Possenensemble bewegte, war der Buffo Brava, ein Sänger und Schauspieler, der aushalf, wo auszuhelfen war, eine Kraft, auf die in Oper und Posse jederzeit zu zählen war.

Wenn wir eine Darstellung der Kräfte des recitirenden Schauspiels lieferten, meinen wir nicht, auch eine erschöpfende Darstellung geboten zu haben.*) Die von Stöger in's Treffen geführten Kräfte waren auch auf seinem Nebenterrain, dem Schauspiel, so ansehnlich, daß sich der Gegenstand im Rahmen unserer Geschichte schwer er-

---

*) Der Stand des deutschen Schauspiels war 1838: Director und Unternehmer: J. A. Stöger. — Regisseur d. Schausp., der Op. und Posse Hr. Ernst. — Secretär und Buchhalter Hr. Stiepanek, zugleich Vorstand der böhm. Vorstellungen. — Herren Bayer, Helden und Väter; Bolze, Greise u. Aushilfsrollen, Denery, jug. Liebh. u. Naturburschen, Dietz, Liebh. u. jug. Helden, Dietrich, 2. Liebh., Ernst, Liebh. u. jug. Intriguants, Feistmantel, 1. kom. Partien, Fischer, Helden u. Väter, Grabinger, Väter, Hametner, Aushilfsr., Polawsky, kom. Väter, Bonvivants, Preisinger, kom. Partien, Schikaneder (pension.) localeVäterr., Spiro, 2. kom. Rollen, Walter, Chevalier, Bonv. u. Intrig., Zängel, Liebh. — Mad. Allram, kom. Mütter, Dlle. Bervison, Anstandsdamen u. Mütter, Mad. Binder, zärtl. Mütter, Dlle. Frey, 1. Liebh., Dlle. Herbst, Heldinen u. Liebh., Dlle. Manetinsky, Soubr., Dlle. Schikaneder, Anstandsd. u. Mütter, Dlle. Schwelle, Soubr., Mad. Zängel, Naive, Dlle. Zöllner, Locales. — Kinderrollen: Kl. Gieb, kl. Untermüller, Ritter; — Souffl. für Sch. u. Op. Bálvánsky.

Im J. 1843 registrirte man: Director u. Untern. J. A. Stöger. — Reg. d. Sch. Ernst, der Oper u. Posse Preisinger. — Secretär und

schöpfen ließe. Es bleibt uns die Aufgabe, zu untersuchen, was mit diesen in mancher Hinsicht gewiß imposanten Kräften geleistet wurde: ein Blick auf das Repertoire.

Die Aera Stöger läßt sich eine Aera der Novitäten, Gäste und Debuts nennen. An Leben fehlte es also durchaus nicht auf den Brettern der Prager Bühne in den zwölf Jahren des ersten Stöger'schen Regiments. Woran es fehlte, das war ein solides Repertoire, und gerade dies ist die Lebensfrage aller großen Bühnen, die ein Abonnenten-Stammpublicum haben und vor Allem auf weise Abwechslung bedacht sein müssen. In den meisten Jahren kam auf die Woche durchschnittlich eine Novität, und was das Schlimme war — unter den Neuigkeiten des Jahres wurde die überwiegende Majorität todtgeboren; die meisten wurden entweder von Gästen importirt, um ohne sie wieder zu verschwinden, oder waren Possen von ausgesprochener Lebensunfähigkeit. Mit dem eigentlichen recitirenden Drama, das in jedem guten Theater die Grundlage des Repertoires zu bilden hatte, war es am schlimmsten bestellt. So hatten z. B. 1844 Oper und Posse 212 Vorstellungen, Tragödie, Schau- und Lustspiel zusammen

---

Buchhalter Štěpanek, Inspicient Schmelzer, Souffl. d. Sch. Lehmann, der Op. Martinetz, Bibliothekaufseher Winarz; 1. Cassier Ulbricht, 2. Cassier Czermak, Controleure Hr. Pisetzky u. Meier. — Theaterärzte Dr. Leop. Wander Ritt. v. Grünwald, Prof. Dr. Oppolzer, Wundarzt Rex. — Darstellende Mitglieder: Herren Bayer Helden und Väter, Bolze (Pens.), Greise u. Aushilfsr., Brava bedeut. Aushilfsr., Dietz 1. Liebh., jug. Helden u. Bonviv., Dietrich Liebh. u. Naturb., Dolt 1. kom. Rollen, Ernst (Reg.) jung. Intrig. und Char.-Rollen, Feistmantel 1. kom. Partien, Fischer Helden u. ges. Liebh., Grabinger Väter, Hametner klein. kom. R., Kolar Liebh., Polawsky Charakterr., humor. Väter u. Intrig., Preisinger (Reg.) kom. Partien, Schikaneder (Pens.), locale Väterr., Walter Chev. u. Intr., Wolmany jug. Liebh. und Helden. — Mad. Allram (Pens.) kom. Mütter, Mad. Binder zärtl. u. kom. Mütter, Anstandsdamen, Dlle. Frey 1. Liebh., Dlle. Herbst (beurl.), Anstandsdamen, Mad. Kolar Liebh. u. Soubr., Mad. Raab Localr., Dlle. Schikaneder Anstandsd. u. Mütter, Mad. Schwanfelder muntere Liebh. u. Naive, Dlle. A. Weisbach 1. Liebh., Heroinen. Dlle. Wimmer Naive. — Kinderrollen: Marie Untermüller, Carl Dieck.

nur 155, so daß in jeder Woche für das recitirende Drama nur 3 Abende übrig blieben. Wenn sich auch das Verhältniß namentlich in den Dreißiger Jahren günstiger stellte, so war der Uebelstand doch während der ganzen Stöger'schen Directionsära der Hauptsache nach derselbe. Haupt-Repertoiredichter für die Dreißiger Jahre blieb Raupach, dem die Birch-Pfeiffer eifrig und immer erfolgreicher Concurrenz machte. Die würdige Frau Johanna Franul von Weißenthurn und Albini nahmen mit ihren Stücken auch noch einen ansehnlichen Raum ein. Allmälig wurde es besser. Im romantischen Drama regte Friedrich Halm mächtig seine Schwingen, im Lustspiele begann sich Benedix neben Feldmann erfolgreich zu regen. Bauernfeld lieferte Meisterwerke, und Gutzkow führte sich mit entschiedenem Gelingen ein. Daneben behaupteten die Franzosen, Scribe voran, im feinen Lustspiele auch noch ihren Platz. Das classische Drama kam in Prag in vereinzelten Erscheinungen vor und tauchte vornehmlich auf, wenn illustre Gäste kamen oder wenn es galt, Bayer und Fischer in ihren Glanzrollen zu zeigen.

Das Vorwalten der Raupach'schen Erzeugnisse, besonders in den ersten Directionsjahren Stöger's, war ein trauriges Zeichen der Zeit. Die flache Aeußerlichkeit sollte hier das frisch pulsirende Leben, den gesunden Kern ersetzen. Raupach's Charaktere waren im Grunde nichts als die gezwungene Umschreibung schematisirter Begriffe, eine Umschreibung, deren individuelle Prägung — wie ein gediegener Kritiker jener Tage treffend bemerkt — durch die zufällige Persönlichkeit der Berliner Hofschauspieler bedingt war. Die hauptsächlichsten Raupach'schen Repertoirestücke, die man in Prag sah, waren außer dem unvermeidlichen „Müller und sein Kind", „Tasso's Tod" (die Prager sahen darin Mad. Rettich als Leonore, ihren Gatten als Tasso), „Corona Saluzzo" (die Titelrolle spielte Fried. Herbst, als Marchese di Saluzzo glänzte La Roche als Gast), „Der Degen", „Nasenstüber", „Vor hundert Jahren" (ein komisches Sittengemälde), „Cromwell's Ende" u. s. w. Von Johann Weißenthurn sah man „Die Geprüften", „Johann v. Finnland", „Die Fremde" u. A. Mad. Birch-Pfeiffer stellte

sich ein mit „Hinko dem Freiknecht", „Mutter und Sohn", „Die Erscheinung am Grabe", „Johannes Guttenberg", „Rubens in Madrid", „Onkel und Nichte", „Steffen Langer aus Glogau", „Scheibentoni", „Die Marquise von Villette" u. s. w. Raupach und die Birch-Pfeiffer brachten so recht durch ihre den Schauspielern an den Leib und auf den Applaus geschriebene Stücke das Virtuosenthum in Flor. Es war begreiflich, daß der Darsteller am liebsten in Stücken spielte, in denen er am meisten applaudirt wurde. Ein Wohlthäter für Debutanten und Gäste war auch Blum mit dem „Ball zu Ellerbrunn" u. A. Seine Lustspiele haben sich bis auf den heutigen Tag auf dem Repertoire erhalten, während von Raupach und der Weißenthurn wenig übrig geblieben ist. Iffland, Kotzebue und Töpfer halfen im Stöger'schen Lustspielrepertoire noch immer aus, wenn die Modernen den Regisseur im Stiche ließen. Bauernfeld verschaffte mit seinen „Bekenntnissen" (zuerst aufgeführt am 14. Mai 1834) der neuen Direction bekanntlich den ersten Erfolg im Gebiete des recitirenden Dramas. Später hatte Moritz als Gast mit der Rolle des Zinnburg großes Glück. Am 1. Dec. 1834 sah man das Charaktergemälde „Franz Walter". Am 17. Dec. 1835 kam „Bürgerlich und Romantisch" zum ersten Male auf die Prager Bretter. Polawsky gab den Rath Zabern, Mad. Binder die Katharina v. Rosen, Ernst den Ringelstern, Pusch, ein nur kurze Zeit in Prag engagirter tüchtiger Schauspieler, den Lohnlakai Unruh. 1838 kam der „Vater", dann der „Selbstquäler", 1840 „Die Geschwister von Nürnberg", 1841 „Ernst und Humor" zur Aufführung, und am 7. März 1845 „Ein deutscher Krieger", dessen Erfolg ein ebenso großer als nachhaltiger war. Mit Spannung hatte man diesem ernsten Tendenzschauspiel des leichten, fröhlichen Bauernfeld entgegengesehen, und das Haus war voll, als das Stück wirklich zum Benefiz Bayer's in Scene ging. Die beiden Hauptrollen, v. Götze und Frau de la Roche, konnte nicht besser besetzt sein als mit Fischer und Dem. Frey. In der Rolle des Kurfürsten glänzte Bayer durch seinen wirksam trockenen Humor. Den Grafen Dohna gab Wolmany, den Pächter Büttner—Bau-

dius, Marthe—Mad. Binder und den Cancellisten Schöpflein—Feistmantel.

Der Name Benedix tauchte Anfangs der Vierziger Jahre auf. Als am 28. Mai 1841 in Prag zum ersten Male „Die Mode" oder „Modernes Costume" gegeben wurde, schrieb Anton Müller:*) „Wir meinten in den Wendungen und in der Haltung des Dialogs Bauernfeld's gewandte Feder und Laune zu erkennen; jedenfalls weiß der wahrscheinlich pseudonyme Roderich Benedix ein gutes Scenarium zu entwerfen und gesprächsweise Darstellung zu handhaben." Einen gelinden Durchfall erlebte, ganz im Gegensatze zu der vorzüglichen Aufnahme der „Moden", Benedix's Drama „Die Sclaven", das am 15. Nov. 1841 in Scene ging. Der Dichter hat die Scharte übrigens redlich ausgewetzt. Sein „Steckbrief" (zum ersten Male am 22. Sept. 1843) machte den Mißerfolg reichlich wett. Man begrüßte das frische Lustspieltalent um so freudiger, als gerade die poetische Schöpfungskraft des deutschen Volkes in diesem Fache bei dem Ernste der gährenden Zeit brach lag. Die gutmüthig heitere Lebensansicht, die gesunde Laune und das Bühnengeschick Benedix' halfen über seine zahl-

*) Anton Müller, der bereits mehrgenannte Theaterkritiker der 1827 gegründeten „Bohemia", war ein Deutschböhme aus Oschitz bei Wartenberg, und war gleichzeitig mit dem Grafen Carl Chotek in Innsbruck gewesen, letzterer als Landes-Gouverneur, Müller als Professor. Des Grafen Chotek Scharfblick hatte die wissenschaftliche Tüchtigkeit, die anziehende Vortragsgabe und die richtige Urtheilskraft des jungen Professors kennen gelernt, und die Versetzung Anton Müllers als Professor der Aesthetik an die Prager Universität war sein Werk. Anton Müllers Vorträge über Aesthetik füllten bald den ihm zugewiesenen Saal im Clementinum nicht blos mit Studirenden, sondern auch mit gereiften Männern aller Berufskreise: Maler Führich, Conservatoriums-Professor Gordigiani, der blinde Musikinstituts-Director Joseph Proksch und andere Notabilitäten saßen als aufmerksame Zuhörer vor ihm auf der Schulbank und ließen keine seiner Vorlesungen aus. Noch ausgiebiger und nachhaltiger auf die Verallgemeinerung eines guten Geschmacks wirkten seine Ansichten und Urtheile über Theater, Musik und bildende Künste, die er seit Jäner 1828 fast volle fünfzehn Jahre durch die „Boh." im ganzen Lande verbreitete. Er hat viel zur Läuterung des Geschmacks, zur Klärung des Kunsturtheils in Prag beigetragen.

reichen Mängel hinweg und machten ihn zu einer willkommenen Erscheinung für die deutsche Schaubühne.

Gutzkow feierte am 11. Dec. 1840 mit „Werner" oder „Herz und Welt" einen wahren Triumph. Man erkannte in dem Stücke „zugleich ein versöhnliches Glaubensbekenntniß und eine tröstliche Vorbedeutung für den kommenden Ruhm des Dichters". Den Erfolg, den Dietz in der Titelrolle errang, haben wir bereits constatirt. Dem. Herbst gab die Julie ebenfalls meisterhaft. „Richard Savage" brachte Friederike Herbst am 18. Nov. 1841 zu ihrem Benefiz zur Aufführung. Ihre „Lady Macklesfield" zählte zu ihren gediegensten Leistungen; die Titelrolle spielte Dietz, den Steele Fischer. — Die „Schule der Reichen" erschien zu Bayer's Benefiz am 21. Jän. 1842 (Bayer als Thompson), „Zopf und Schwert" am 23. Febr. 1843, und zwar war die Prager die erste österreichische Bühne, die das Lustspiel überhaupt aufführte. Die Aufnahme war eine ziemlich kühle. Man vermißte den festen Bau, namentlich war es Bernhard Gutt, welcher die Mängel des Stückes anerkannte, während der Dichter Uffo Horn den bescheidenen Erfolg der Novität lebhaft bedauerte. Einige Tage nach „Zopf und Schwert" ging Immermann's Trauerspiel „Die Opfer des Schweigens" in Scene; mit nicht besserem Erfolge als das Gutzkow'sche Stück. Amalie Weißbach, welche die Ghismonda gab, war „schön und kühl wie Marmor", Fischer gab den Tancred, Wolmany den Herzog Manfred. Am 5. Jäner 1844 hatte Laube's „Monaldeschi" seine Première in Prag mit gutem Erfolge bestanden. Fischer war in der Titelrolle äußerst wirksam, Dem. Weißbach gab die Königin Christine, Dem. Frey die Sylva, Walter den Santinelli, Bayer den Grafen Brahe, Polawsky den Freiherrn von der Schnurre, Dietz den Malström. Laube's Lustspiel „Gottsched und Gellert" endlich erlebte am 2. Jäner 1846 seine erste Aufführung.

Auf dem Gebiete des höheren Dramas floßen die Novitäten ziemlich spärlich. Grillparzer hatte, als die Stöger'sche Direction begann, bereits den Höhepunkt als dramatischer Dichter überschritten. Als Grillparzer'sche Novität wurde noch am 4. April 1835

zum Benefiz von Friederike Herbst „der Traum ein Leben" mit Fischer als Zanga, Dietz als Rustan und der Benefiziantin als Mirza gegeben. Von Karl Egon Ebert kam am 27. März desselben Jahres zum Benefiz Bayer's das vaterländische Drama „Czestmir" mit Bayer in der Titelrolle zur Aufführung, ohne den Erfolg von „Břetislaw und Jutta" zu erreichen. Bei weitem am regsamsten war in der Zeit der Stöger'schen Direction Friedrich Halm auf dem Gebiete des romantischen Dramas. Seine „Griseldis" erregte ungewöhnliche Sensation, als sie am 9. April 1836, eingeführt von der kunstbegeisterten Friederike Herbst, in Prag erschien. Die jugendliche Kraft der Phantasie und des Gemüthes, welche der interessante pseudonyme Dichter in seinem Erstlingswerke entwickelte, das brillante, effectvolle Spiel der Dem. Fried. Herbst, der ersten Prager Griseldis, unterstützt von Dietz-Percival und allen Mitwirkenden, stimmten das Publicum zu enthusiastischem Beifall. Seit Grillparzer's ersten Stücken war auf dem Gebiete des ernsten Dramas noch kein größeres Werk eines Wiener Dichters mit so entschiedenem und glänzendem Beifalle aufgenommen worden als Griseldis. Noch in demselben Jahre gastirte Löwe als Percival, abermals mit enthusiastischem Beifall. Nicht so glänzend war natürlich die Aufnahme, die am 10. Nov. 1837 Halm's „Adept" fand. Nichtsdestoweniger sahen die Prager nun regelmäßig jede Halm'sche Novität auf ihrer Bühne: 1840 (12. Juni) „ein mildes Urtheil", 1841 „König und Bauer" (nach dem Spanischen des Lope de Vega), 1842 (am 13. Mai) „der Sohn der Wildniß" (Fischer-Ingomar, Dem. Weißbach-Parthenia, Fried. Herbst-Aktäa), 1844 „Sampiero" u. s. w.

Ein interessantes Experiment auf dem Gebiete des höheren Dramas wurde noch kurz vor Schluß der ersten Stöger'schen Direction mit der Aufführung von Grabbe's Titanenwerke „Don Juan und Faust" gemacht. Die Idee ging von Chauer aus, der das nahezu unaufführbare Stück schon in Graz in einer von ihm selbst besorgten Einrichtung auf die Bretter gebracht hatte (außerdem hatte nur noch das Theater a. d. Wien das Experiment gewagt). Die Bearbeitung hatte zwar den Lauf der Handlung nicht

beeinträchtigt, aber mit Rücksicht auf die technischen Verhältnisse und auf die Theaterzeit einen großen Theil des Details wegfallen lassen, das die Begebenheiten verband und erläuterte. Stehen blieb die einzelne nackte Thatsache ohne Deutung und Bedeutung, so daß das Stück eher befremdete als befriedigte. Es blieb eben ein „phantastisches Drama", das auf dem realen Boden der Bühne nicht wurzeln kann, und deshalb einer Hauptbedingung des guten Dramas, der Bühnenwirksamkeit, entbehren muß. Den Don Juan gab Dietz vortrefflich, des Faust hatte sich Fischer mit seiner unverwüstlichen Kraft angenommen, Dem. Weißbach hatte sich mit der Donna Anna, Wolmany mit dem Mephisto, Dolt mit dem Leporello, der Benefiziant mit der kleinen Rolle des Signor Negro, Köckert mit dem Don Octavio befaßt. — Ebenfalls in die letzte Zeit der Stöger'schen Aera fiel die erste Aufführung der Tragödie „Moritz von Sachsen" von R. E. Prutz (im Nov. 1845) mit Köckert in der Titelrolle, eine der besten Leistungen dieses Schauspielers, Fischer als Karl V., Dietz als Friedrich von Sachsen, Baudius als Granvella. Friederike Herbst, welche wieder als Pathin der Novität fungirte, spielte die Kurfürstin Sibylle. Eine auffällige Thatsache ist es, daß in dem ganzen Zeitraume von 1834—1846 die heimische literarische Production so außerordentlich dürftig vertreten war. Größere Werke von heimischen Poeten kamen außer Ebert's „Czestmir" und zwei dramatischen Gedichten von Jos. Wenzig überhaupt nicht auf die Bretter (Weber's „Spartacus" erst in der nächsten Periode, 1847). Gerle lieferte von Zeit zu Zeit eine dramatisirte Novelle, auch thaten sich Gerle und Uffo Horn zu Compagniearbeiten zusammen, deren eine, das Lustspiel „Die Vormundschaft", einen vom Burgtheater ausgeschriebenen Preis von 40 Ducaten in Gold gewann, unter 60 eingesandten Lustspielen als das beste anerkannt wurde und bei seiner ersten Aufführung in Wien Uffo Horn viele Hervorrufe eintrug. Horn scheint die gelungene Dialogisirung besorgt zu haben, während Gerle die Erfindung und Scenenvertheilung angehörte. Eine andere Compagniearbeit der beiden Herren, das vieractige Lustspiel „Der Naturmensch", machte ein gelindes Fiasco. Der heimische Dichter

Franz von Braunau (recte Franz Fritsch, geb. etwa 1792 zu Braunau in Böhmen, Hofmeister und Bibliothekar in fürstl. Clary'schen Diensten, gest. in Wien im Alter von 80 Jahren) lieferte mehrere Lustspiele, von denen die Bagatelle „Jadest" ein ganz leichtes, nettes Stückchen war. Ein anderes Lustspiel von ihm, „der gefoppte Fopper oder die Badecur," wurde auch am Carltheater in Wien gegeben. *)

Die Posse und das Vokssstück hatten in Stöger's erster Directionsperiode einige denkwürdige Abende zu verzeichnen, nahmen aber im Laufe der Jahre stark die Richtung bergab. Im Jahre 1836 kam Raimund nach Prag. Raimund war Stöger's Retter in der Noth gewesen, als dem Josephstädter Theater trotz der Triumphe der Oper eine Katastrophe drohte. Gerade zur rechten Zeit entzweite sich Raimund mit dem Director des Leopoldstädter Theaters, schrieb den „Verschwender" für Stöger und trat darin selbst in der Josephstadt auf. Kein Wunder, daß Raimund seinen Freund Stöger in Prag besuchte! Das Erscheinen des als Dichter längst geschätzten Komikers rief allgemeine Sensation hervor; Manche, die ihn in Wien gesehen hatten, fürchteten, daß seine Komik oder vielmehr seine Darstellungsweise bei der ersten Gastrolle in Prag befremden möchte. Aber der Erfolg strafte diese Befürchtungen Lügen. Der „Aschenmann" — der Wurzel war Raimund's erste Rolle in Prag — mußte sein berühmtes Lied wiederholen; als der stürmische Beifall durchaus nicht aufhören wollte, sang Raimund eine Romanze, die auf die Reise des „Aschenmanns" nach Prag Bezug hatte, die freundliche Aufnahme daselbst pries und mit folgenden, gut gemeinten Reimen schloß:

Das freut den alten Mann,
Daß er kaum sprechen kann:
Wie rührt mich diese Gnad'!
Hoch leb' die Pragerstadt!
Kein Aschen!

---

*) Vor einigen Jahren ist an dem Geburtshause Franz v. Braunau's in dessen Vaterstadt Braunau in Böhmen eine Gedenktafel angebracht worden. Seine hinterlassenen Schriften hat der Verfasser dieser „Geschichte" in Verwahrung, um sie unter günstigen Umständen der Vergessenheit zu entreißen.

Und abermals tobte der Beifall. Raimund trug noch etliche drollige Couplets vor, die den Beifall wo möglich verstärkten. Umsonst mahnte er das Publicum an das Herannahen der zehnten Stunde, bis er endlich, zum vierten Male gerufen, in komischen Reimen gestand, daß ihm der Faden ausgegangen sei. Seine zweite Gastrolle war der „Florian" in dem „Diamant des Geisterkönigs", und wieder war trotz eines heftigen Schneegestöbers das Haus übervoll. Raimunds Darstellung, die durchaus nicht in dem zwerchfellerschütternden Spaß, sondern in der virtuosen Zeichnung und Durchführung der Charaktere, in einer, wenn wir so sagen dürfen, classisch-natürlichen Komik wurzelte, nahm Alles für sich ein. Er trat ferner in einem Quodlibet auf, wo er als „Schneeweiß", „Karg", „Wastel", „Kratzerl" und „Zettelträger Papp" vorkam. Den Rappelkopf spielte Raimund mit Fischer als Alpenkönig. Am 28. Febr. 1836 kam endlich der lang ersehnte „Verschwender" in Prag zur ersten Aufführung. „Dieses Zaubermärchen" — besagten die Zettel — „kann nach abgeschlossenem Vertrag nur während der Anwesenheit des Herrn Raimund aufgeführt werden." Es hätte dieses Avisos nicht bedurft, um das Haus in allen Räumen zu füllen. Der Anfang war ausnahmsweise auf ½7 angesetzt worden; aber eine Viertelstunde vor 6 Uhr konnte man ohne Kampf und Gefahr nicht auf die mittleren Sperrsitze gelangen. Die Billeteure flehten um Geduld und freie Bahn. Alles umsonst! Man mußte über Barrièren und Bänke steigen; auf den Galerien tobte es in wildem Kampfe um das kleinste Plätzchen. So sah es vor der Vorstellung aus. Nicht anders nach derselben. Immer und immer wieder wollte man Raimund sehen, und selbst als er allein erschien, mit Bezug auf die Idee des Stückes dankte und einen Theil der Auszeichnung der sorgfältigen Mitwirkung der heimischen Kräfte und der vortrefflichen Ausstattung zuschrieb, legte sich der Beifall nicht. Raimund's „Valentin" wurde noch weit höher gestellt, als sein „Aschenmann"; neben ihm spielten Fischer den Flottwell, Dem. Frey die Cheristane, Dem. Zöllner die Kammerjungfer, Mad. Allram meisterhaft das „alte Weib", Walter den Chevalier, selbst die Herren Bayer und Polawsky wirkten, jener

als Azur, dieser als Kammerdiener, mit. Uebrigens hatte man den Azur merkwürdigerweise doppelt besetzt. Den gesanglichen Theil besorgte Herr Podhorsky, den recitirenden Bayer, was natürlich nicht ohne eine gewisse Unwahrscheinlichkeit möglich war. Die kleine Rolle des Baumeisters Sockel übernahm dem Dichter zu Ehren Feistmantel. Raimund wurde in Prag geehrt und ausgezeichnet, wie nur je ein großer Künstler. Seine Stücke erlebten zahlreiche Wiederholungen in unmittelbarer Folge, und der Enthusiasmus für den Dichter-Schauspieler blieb stets derselbe. Zu einer Wiederholung des Raimundschen Gastspieles*) kam es leider nicht; denn noch in demselben Jahre (6. Sept. 1836) machte Raimund durch eine Kugel seinem Leben ein Ende.

Oefter sahen die Prager Nestroy. Am 5. Juni 1840 trat er als Blasius Rohr in seiner Posse „Glück, Mißbrauch und Rückkehr" oder „die Geheimnisse des grauen Hauses" zum ersten Male in Prag auf und wurde mit schallendem Gelächter empfangen, als er mit seiner ungewöhnlichen Körpergröße, mit seinen langen Armen und Beinen, eingezwängt in den carrikirten Anzug eines geld- und geistbedürftigen Advocatenschreibers, erschien. Nestroy war das gerade Gegentheil von Raimund; er carrikirte und übertrieb. Freilich wirkte schon seine Maske jederzeit zwerchfellerschütternd. Er spielte in Prag noch den Schreiber Nigowitz in der Posse „das Gut Waldegg", den Fabian Strick in „die beiden Nachtwandler", den Knieriem in „Lumpacivagabundus", den Hackauf in der lustigen Kaiser'schen Posse „Dienstbotenwirthschaft" oder „Uhr und Schatulle", den Natzi in „Till Eulenspiegel", dessen Länge urkomisch wirkte, den „Tiburtius Hecht" in „Affe und Bräutigam", Simon Doppel in „Erbschleicher" u. s. w. Im nächsten Jahre kam er wieder und gab den „Tritschtratsch", den Goldhahn in „13 Mädchen in Uniform," den Peter Zappel im „Wilden

*) Raimund spielte am 6., 10. und 15. Februar 1836 im „Mädchen aus der Feenwelt", 12. und 14. Febr. im „Diamant des Geisterkönigs", 19. und 21. Febr. in einem Quodlibet, 22. und 24. im „Alpenkönig und Menschenfeind", 28. Febr., 3., 4., 6., 8., 9., 11., 12. und 13. März im „Verschwender".

Jäger", „30 Jahre aus dem Leben eines Lumpen" u. s. w. zum Besten. Auch 1844 war Nestroy in Prag, seine Possen aber erlebten sämmtlich an der ständischen Bühne wiederholte Aufführugen. Sie bildeten im Verein mit den Raimund'schen Werken den Grundstock zu einem soliden volksthümlichen Repertoire, das leider durch den Zuwachs an Novitäten immer mehr verflacht und verwässert wurde. Unter den Novitäten der meisten Jahre war die Posse stark vertreten, die Qualität aber eine sehr bescheidene. So gab es 1844 vierundneunzig Possenabende mit 44 Stücken, worunter 15 Novitäten. Es gefielen aber nur zwei: „Der Zerrissene" und „Ein Abend, eine Nacht, ein Morgen". Ziemlich zahlreich waren die Schick'schen Possen im Repertoire; von den Neueren brachte es nur Friedrich Kaiser mit seinem „Stadt und Land" u. A. zu Erfolgen.

Ein Krebsschaden für die Bühne unter der Stöger'schen Direction war das Ueberwuchern der Gastspiele. Seit dem Jahre 1840 war die Zahl der Gäste in beständigem Steigen; im Jahre 1843 betrug sie sogar 37. Es wurde an 159 Abenden unter Mitwirkung von Gästen gespielt, d. i. unter Berücksichtigung der Normatage fast jeden zweiten Tag. Zudem waren diese Gastspiele, dem Bühnenusus gemäß, ungleich vertheilt; in den vier Monaten, Mai bis August des genannten Jahres, traten an 123 Abenden 96mal Gäste auf, so daß die heimischen Kräfte nur jeden vierten Abend beschäftigt waren. Eine Bühne, die stark mit Gästen arbeitet, gibt sich in der Regel indirect das Zeugniß, daß sie mit ihren eigenen Kräften und ihrem eigenen Repertoire das Interesse des Publicums nicht genügend zu fesseln vermag. Ueberdies bringen die gehäuften Gastspiele eine Reihe von Nachtheilen mit sich. Die Vorstellungen werden überhastet, mangelhaft vorbereitet, „herausgeworfen". Während der reisende Gast seine Glanzrolle — und man reist gemeiniglich nur mit solchen — längst sorgfältig ausgearbeitet hat, müssen die heimischen Kräfte in unmittelbarer Folge Neues lernen, und können es bei einem so beschleunigten Tempo des Studiums nicht allzu gewissenhaft mit dem Studiren nehmen. Der Schluß jedes Gastspiels aber ist eine allgemeine Abspannung der heimischen

Kräfte, die sie zu frischen Leistungen für die nächste Folge unfähig macht. Zudem geht bei den Solo-Productionen der Gäste allmälig der Sinn für eine gerundetes Ensemble verloren. Auch lieben es berühmte Gäste, dem Publicum Novitäten aufzutischen, die jedenfalls eine brillante Rolle, aber durchaus keinen ästhetischen Werth besitzen und die mit ihnen verschwinden, wie sie mit ihnen gekommen sind. Was solche Novitäten mit ein- oder zweimaliger Aufführung dem Repertoire für Gewinn bringen und was für Opfer sie dem Personale auferlegen, ist jedem Bühnenkundigen bekannt. Hätte Stöger ausschließlich Celebritäten oder auf Engagement reflectirende Gäste verschrieben, so hätte man Ursache gehabt, ihm dafür dankbar zu sein; es kamen jedoch außer einer allerdings sehr respectablen Zahl wahrhaft Berufener und einem kleinen Häuflein wirklich engagementsfähiger Candidaten Legionen unbedeutender „Künstler" und Debutanten zum Auftreten, deren „erster theatralischer Versuch" schon vom Regisseur auf der Probe hätte verhindert werden müssen.

Daß übrigens Prag in den zwölf Jahren der ersten Stöger'schen Aera mit den meisten künstlerischen Größen Deutschlands bekannt gemacht wurde, beweist ein chronologisches Verzeichniß der interessanten Gastspiele jener Periode, das wir mit Angabe der hauptsächlichsten Gastrollen hier folgen lassen. Im Juli 1834 kam Ludwig Löwe (Garrik in Bristol, Tasso in Zedlitz' Schauspiel „Kerker und Krone" u. s. w.); — 1835 im April und Mai Karoline Bauer, damals im vollen Glanze ihrer Schönheit. Ihre blühende Mädchengestalt mit den blauen Augen und blonden Haaren entzückte derart, daß man applaudirte, ehe sie noch den Mund geöffnet hatte. Gleich ihre ersten Reden als Donna Diana aber — man hatte selten eine so schöne Diana gesehen — wurden wiederholt durch Beifall unterbrochen. Als zweite Gastrolle spielte Karoline Bauer die blinde, holde Gabriele in dem nach Scribe von Castelli übersetzten Drama gleichen Namens und dieser folgte in wirksamem Contrast die drollig-naive Titelrolle in dem Blum'schen Lustspiele „Des Goldschmied's Töchterlein". Dieselbe drollige Naivetät entzückte an ihrem „Suschen" im „Bräutigam aus

Mexico". Karoline Bauer, mit der ein wahrer Cultus getrieben wurde, spielte noch die „Margarethe" in den „Hagestolzen", Frau v. Lucy in Scribe's „junger Pathe", den Victorin in dem Melodram „die Waise und der Mörder" und die Carin in „der Erscheinung am Grabe" von Charlotte Birch-Pfeiffer — eine der liebenswürdigsten Künstlerinen, die je auf der deutschen Bühne gesehen wurden. Mit der Julia in Shakespeare's „Romeo und Julie", dem „Käthchen von Heilbronn" und der „Widerspenstigen" schloß Karoline Bauer ihr erstes Prager Gastspiel, das ihr die größten Triumphe gebracht hatte, obwohl gleichzeitig die Heinefetter in der Oper enthusiasmirte. Caroline Bauer verstand es wie selten eine Künstlerin, „das Schöne in der Idee auch in den schönen Formen der Wirklichkeit schauen zu lassen". Ihre wiederholten Gastspiele zählen zu den heitersten Momente in der Historie des recitirenden Dramas an der Prager Schaubühne. — Im Juni 1835 kam eine andere Koryphäe der deutschen Schauspielkunst, Julie Rettich, nach Prag. Mit ihrer Donna Diana stellte sie sich ebenbürtig neben die Glanzleistungen der Prager Lieblingsgäste. Neben ihr gastirte ihr Gemal Herr Rettich als Don Cäsar und Herr Pusch, kurze Zeit engagirtes Mitglied der Prager Bühne, als Perin. Mad. Rettich spielte noch die Julia, Goldschmied's Töchterlein, die Königin von 16 Jahren, die Leonore in Raupach's „Tassos Tod", Francisca in „Minna von Barnhelm", Mirandolina und das Gretchen und hinterließ einen tiefen Eindruck in dem künstlerisch gesinnten Publicum. — Eine dritte der hervorragendsten deutschen Bühnenerscheinungen war Charlotte von Hagn, seit 1833 neben der Crelinger die größte Zierde des Berliner Hoftheaters, Virtuosin im feinen Gesellschaftston, in vornehmer Tournure, nicht mit Unrecht die „deutsche Déjazet" genannt. Viele der Blum'schen und Töpfer'schen Lustspiele jener Epoche waren ihr zu Liebe und ihr an den Leib geschrieben. Sie spielte in Prag die Christine von Schweden, Mirandolina, die Schwäbin, Donna Diana, Käthchen von Heilbronn, Julie, Walpurgis in „Goldschmied's Töchterlein", die Guglielmina in Blum's Schauspiele „Der Hirsch", Corona von Saluzzo. Die

letztere Rolle und die „Capriciosa" in dem gleichnamigen Blum'schen Lustspiele steigerten den Beifall zum Enthusiasmus. Pikanter, launiger und launischer als Charlotte v. Hagn diese eitle, eigensinnige Capriciosa spielte — nie ohne Grazie und Distinction — ließ sich die Rolle überhaupt nicht geben.

Auch das Jahr 1836 brachte auserlesene Gäste in großer Zahl. Nach Raimund kam Wilhelmi mit einigen seiner jederzeit gerne gesehenen Glanzrollen; sein College seit Liebich's Zeit, Ludwig Löwe, führt seinen Parcival, Fichtner u. A. den Ferdinand in „Kabale und Liebe" vor. In den Krönungstagen spielte Karoline Bauer gemeinsam mit Emil Devrient. Er spielte u. A. den Lord Harley in „Wahn und Wahnsinn", die Titelrolle in Scribe's „Kammerdiener" mit Karoline Bauer als Annette zur Seite u. s. w. Außerdem brachte das Jahr bekanntlich die ersten theatralischen Versuche von Marie Bayer.

1837 führte sich Ludwig Dessoir (damals von Breslau) als Carl v. Ruf in Beck's „Schachmaschine" ein. Dessoir reussirte mit der Rolle ebenso wie mit seinem Lord Harleigh in „Wahn und Wahnsinn", dem Mentor in „Magister Weise" und dem Virtuosenstückchen „Die Drillinge", in dem er die Drillingsbrüder Weltheim spielte. — Am 19. April 1837 eröffnete die in Stuttgart allmächtige Amalie Stubenrauch als Griseldis ein Gastspiel, das sich auf zehn Abende ausdehnte. Als sie am 21. April als Donna Diana auftrat, einer Partie, in der sich ihre edle, echt junonische Gestalt so recht geltend machte, wirkte Hr. Unzelmann von Oldenburg als Perin mit, und in „Griseldis" trat mit ihr Chauer, damals noch Regisseur in Graz, als Debutant in der Rolle des „Cedric" auf. Amalie Stubenrauch gastirte noch als Jungfrau von Orleans, Gräfin Orsina, Julia in dem Weissenthurm'schen Lustspiele „Ein Mann hilft dem anderen", Maria Stuart, Elsbeth im „Turnier zu Kronstein" und Bianca in der Birch-Pfeiffer'schen Novität „Die Witwe". — Flüchtig streifte bald darauf W. Kunst Prag. Er spielte den Carl Moor und den Wallenfeld in Iffland's „Spieler" (10. und 12. Mai). — Seydelmann, der, so oft er nach Prag kam, als alter Bekannter

begrüßt und enthusiastisch ausgezeichnet wurde, spielte 11mal, La Roche, damals noch ein junger Mann, führte sich gleichwohl mit der Greisenrolle des Daniel in Vogel's „Erbvertrag" auf das Effectvollste ein und ließ noch seinen Franz Moor, Philipp in „Don Carlos" und den Forestier in dem französischen Drama „Drei Zeiträume" folgen. Zur allgemeinen Belustigung producirte dazwischen Scholz seine besten Rollen (Till Eulenspiegel, Klapperl in „Schwarze Frau", Damian in „Zu ebener Erde und erster Stock", Zwirn u. s. w.). In der damals neuen Hopp'schen Posse „Hutmacher und Strumpfwirker" bildete den Glanzpunkt ein Couplet mit dem Refrain „Ja, ich kann's nicht ändern, es ist halt a so", das Scholz urdrollig vortrug. Den Schluß der vielen Gastspiele des Jahres 1837 auf dem Gebiete des recitirenden Schauspiels machte Fr. v. Zahlhas' von Schwerin. — Im nächsten Jahre (1838) war man mit Gastspielen etwas weniger gesegnet. Es kamen das Ehepaar Fichtner, Hendrichs und La Roche. Das Jahr 1839 brachte u. A. Caroline Bauer, die Wildauer und Wallner, den treuergebenen Nachahmer Raimund's, nach Prag. Im nächsten Jahre kamen Dem. Enghaus (nachmals Frau Hebbel), die u. A. den Louis im „Pariser Taugenichts" als Frauenrolle für Prag creirte und den Berliner Moritz Rott, ein Kind der Prager Judenstadt, in neuen Gastrollen (Richard III., Hamlet, Posa, Karl Moor, Glittern in der „Wassercur", Macbeth u. s. w.), in denen er sich den Pragern als der berühmte Rivale Seydelmann's, Anschütz's, Eßlair's und La Roche's an Künstlerruhm und Bedeutung documentirte. — Das Jahr 1841 machte die Prager mit einer von Holbein in Prag geahnten Größe, der Wiener Hofschauspielerin Therese Peche, bekannt, die nicht weniger als 14mal auftrat und immer erhöhten Beifall fand. Besonders hoch rechnete man es ihr an, daß sie — eine Pragerin — in einem Quodlibet, das zum Beneficе der alten Allram gegeben wurde, eine Scene mit Grabinger schlecht aber doch čechisch sprach. Im Jahre 1842 waren zu registriren eine Reihe von Fichtner-, Nestroy- und Rott-Abenden, 1843 erschien außer Moritz Rott (16-mal), Mad. Perroni-Glaßbrenner

und die reizend naive Louise Neumann; Beckmann spielte dreizehnmal in seinen bedeutendsten Rollen, gleichzeitig mit ihm gastirten Mad. Muzzarelli-Beckmann und Hr. de Marchion, sämmtlich vom Königstädter Theater in Berlin. Man sah das Trifolium u. A. in „Till Eulenspiegel" (Beckmann-Eulenspiegel, Mad. Beckmann-Dorothea und Marchion-Nazi). In seiner Beneficevorstellung erheiterte Beckmann als Jeremias Klagesanft in Holtei's „33 Minuten in Grüneberg", als Hr. v. Ruhleben in „List und Phlegma" und Eckensteher Nante in „Nante Strumpf im Verhör" auch das verbittertste Gemüth. — 1844 sah man außer Nestroy, Scholz und Julie Rettich auch Clara Stich, die spätere Crelinger, ein Gastspiel, das sich den glänzendsten anreihte, die man je in Prag erlebt. 1845 erschien Rott mit seiner Frau (Faust und Gretchen), das Ehepaar Fichtner, La Roche, Nestroy, Scholz und Grois. Die beiden Letzteren stellten sich an Einem Abend als Zwirn und Knieriem vor.

Aus der Schaar von Debutanten, die Stöger in den zwölf Jahren seiner ersten Directionsperiode oft nur zu unvorsichtig und in bloßer Speculation auf „volle Häuser" auf die Bühne ließ, sind wenige Namen hervorzuheben. Die wirklich Nennenswerthen wurden engagirt und bereits in der Reihe des ständigen Personals angeführt. Außer Marie Bayer war es nur Eine Debutantin, deren Name, damals noch recht klein, später unter den besten im Reiche der Kunst genannt wurde: Fanny Janauschek. Francisca Magdalena Romance Janauschek wurde am 20. Juli 1830 in Prag von čechischen Eltern geboren, die ehemals in guten Verhältnissen gelebt hatten, mit der Zeit aber um ihr Vermögen gekommen waren. Der Vater war Schneider, die Mutter verschaffte sich als Theater-Wäscherin einen Verdienst. Die kleine Fanny schlüpfte frühzeitig, um auch etwas Geld nach Hause zu bringen, in die Balletschuhe und begann so als Dame vom corps de ballet auf den Brettern der Prager Bühne ihre theatralische Carrière. Schon die kleine Balleteuse aber verrieth die Neigung zu etwas Höherem, declamirte zu Hause mit Vorliebe Verse und hatte an Nichts größere Freude, als an dem Besuche des Schauspiels. Auf

diese Leidenschaft aufmerksam geworden, vertraute sich die Mutter der Primadonna Mad. Podhorsky an und bat um deren bewährten Rath. Mad. Podhorsky versprach, mit ihrer Freundin, Mad. Binder, zu reden und sie zur Prüfung des jugendlichen Talentes aufzufordern. Gern unterzog sich die Binder dieser Mühe, studirte mit der kleinen Janauschek eine nicht eben schwierige Rolle ein, Regisseur Ernst bewilligte im Einvernehmen mit Stöger ein Probeauftreten, und so unbedeutend die Debutrolle auch war, die etwa vierzehn- oder fünfzehnjährige Fanny fiel auf und wurde sogar applaudirt.*) Nun übernahm der Charakterspieler Baudius ihren weiteren Unterricht, nachdem sich Capellmeister Stegmayer im Auftrage Stöger's, der jedes junge Talent für die Oper gewinnen wollte, bemüht hatte, ihr musikalische Kenntnisse beizubringen. Fanny hatte für die Oper keinen Sinn, studirte eifrig mit Baudius und wagte am 17. Juli 1845 ihren ersten größeren theatralischen Versuch auf der Prager Bühne mit zwei Rollen, der „Caroline von Biberstein" in Carl Blum's nach Rota bearbeitetem Lustspiele „Ich bleibe ledig" und in der „Schauspielerin" in der dramatischen Aufgabe „Komm her" von Elsholtz. Der Versuch hatte einen ganz hübschen Erfolg. Die artige Erscheinung, die für ein erstes Auftreten merkwürdig freie Haltung, das angenehme Organ und ein sympathisch-natürlicher Ton nahmen entschieden für die Debutantin ein und verschafften ihr ermunternden Beifall. Bald trat Fanny ihre erste Kunstreise an, die traurig genug ausfiel. Sie wurde in

---

*) Der Dresdener Bühnenveteran Heinrich Diegelmann erzählte mir die Geschichte des ersten Prager Debuts von Fanny Janauschek folgendermaßen: „Eines Tags sprach ich auf der Bühne des neuen Stöger'schen Theaters mit dem Regisseur Just. Als wir uns trennten, trat ein sehr junges, hübsches Balletmädchen — das wir nur die „Fanny mit den schönen Augen" nannten — an mich heran. „Ach Herr D.," sagte sie, „Sie könnten mir einen Gefallen thun, ich trau' mich nicht recht an den Regisseur Just, und da Sie gut mit ihm sind, könnten Sie ihm sagen, ich lass' ihn bitten um eine kleine Rolle, ich möcht' gern Schauspielerin werden." Sie bekam eine kleine Stubenmädchen-Rolle in einer Posse vom Grafen Schirnding. Die kleine Fanny spielte die Rolle sehr kleinlaut, und das war die erste Rolle der großen Fanny Janauschek."

Leipzig ihrer ganzen ohnedies kleinen Barschaft beraubt, erhielt kein Engagement und zog im Winter 1845—46 in den Städten des sächsischen Erzgebirges gastirend umher, nebenbei einen Erwerb als Blumenmacherin suchend. Ihr erstes Engagement in Annaberg brachte ihr eine Monatgage von 24 Thalern. Wie Fanny Janauschek endlich 1847 in Heilbronn (Württemberg) an Justinus Kerner einen Protector, in Köln an Benedix einen zweiten Lehrer fand, wie sie sich in Frankfurt a. M. eine ihrer würdige Stelle und ihren Ruf als „deutsche Rachel" begründete, wie sie endlich ihren Ruhm in die neue Welt und ihre Glanzrollen in die englische Sprache übertrug, um ihre künstlerische Existenz zu verlängern, das gehört in das Gebiet der allgemeinen deutschen Bühnengeschichte. Die Theatergeschichte Prag's hat nur zu constatiren, daß dieser Stern in Prag zuerst erglänzte.

Ein trauriges Zeichen der Zeit und eines vielfach irregeleiteten Kunstgeschmacks waren die sonderbaren Kunstspecialitäten, die sich auf die Prager Bühne verirrten und diese der edlen Kunst geweihte Stätte entweihten. Eine der merkwürdigsten dieser „Specialitäten" kam 1837, gerade zur Zeit des Dessoir'schen Gastspiels, nach Prag: der Affenspieler Klischnigg. Er präsentirte sich an fünfzehn Abenden in einer ganzen Serie von Affenrollen. Das ehrenwerthe, kunstsinnige Publicum Prag's nahm keinen Anstand, den Affenkünstler mit wahrem Enthusiasmus zu begrüßen. Als der Theaterzettel vom 24. Jäner 1837 verkündigte: Herr Klischnigg, erster Mimiker der Theater zu Paris und London, werde die Ehre haben, als Affe Mamok (in Nestroy's Posse „Affe und Bräutigam") aufzutreten, waren schon um halb sieben Uhr Parterre und Galerien mit neugierigen Zuschauern überfüllt. Die Ungeduld war so groß, daß kaum Feistmantel es vermochte, in der Partie eines „gelehrten" und sentimentalen Dummkopfs die Aufmerksamkeit zu fesseln. Desto entzückter war Alles, als endlich der ersehnte Mamok auf allen Vieren erschien, auf einen Baum kletterte und in frei schwebender Lage hoch oben die haarsträubendsten Affenkunststücke ausführte, um die ihn verfolgenden Menagerie-Wärter zu täuschen. Mamok-Klischnigg stellte

sich mit emporgestreckten Beinen auf die Hände, zog, ohne den Boden zu berühren, die Füße rückwärts zwischen den Armen durch und bewegte sich in dieser interessanten Stellung mit den Händen eine ziemlich lange Strecke vorwärts. Einmal nahm er die Beine vollständig auf die Achseln und ging auf den Händen, ein andermal schob er sich mit quer ausgestreckten Armen und Beinen nach Art eines Frosches vorwärts und erhob sich allmälig, als wüchse er aus dem Boden empor. Kurz, er hatte es in der edlen Kunst, mit den Gliedern des Menschen den Affen und Fröschen Concurrenz zu machen, zu einer hohen Vollendung gebracht und seinen Vorgänger auf diesem Kunstgebiete, Carell, weit übertreffen. Es ereignete sich der in dem kunstsinnigen Prag äußerst seltene Fall, daß eine und dieselbe Posse, besagter „Affe und Bräutigam", neunmal hintereinander bei ausverkauftem Hause gegeben wurde. Glücklicherweise war es gerade im Carneval; dadu ch wurde die Sünde am guten Geschmack zu einer läßlichen. Der Enthusiasmus steigerte sich womöglich, als am 3. Februar der mächtige Theaterzettel groß gedruckt verkündigte: „Der Affe und der Frosch" oder „Hudriwudri's Zauberfluch" von Told und noch dazu ein bedeutsames Notabene kund und zu wissen that, „Herr Klischnigg, erster Mimiker der Theater zu Paris und London, werde die Ehre haben, als Affe Muri und in einer Scene als Frosch Buri aufzutreten." Affe Muri ließ sich in zwei neuen Kunststücken sehen. Er stellte sich auf die Lehnen zweier Stühle, die er so weit aus einander rückte, daß seine Beine fast eine gerade Linie bildeten. In dieser interessanten Lage senkte er den Rumpf abwärts und behauptete sich eine ganze Weile in derselben Stellung, deren Stützpunkte nur seine weitabstehenden Fußsohlen waren. Außerdem führte Muri-Klischnigg noch einen Tanz auf dem Kopfe stehend aus, und zwar so geschickt, daß „man versucht war, seine Beine für gelenkige Arme zu halten". Im Uebrigen war die Told'sche Posse ein Unicum von Langweile und Albernheit, für die selbst die haarsträubenden Affenkünste und ein harmloseres Frosch-Kunststück nicht entschädigen konnten. Glücklicherweise löste der Enthusiasmus für die von ihrem Wiener Gastspiele zurück-

kehrende Lutzer schließlich den Klischnigg-Enthusiasmus ab. So-wenig Klischnigg's Affenspiele der Würde der Prager Bühne entsprachen, ebensowenig paßte in das Repertoire die Seiltänzergesellschaft des Hrn. Averino und das Gastspiel der fünfjährigen Demoiselle Baba, eines Wunderkindes, das, wie der Zettel sagte, seinen Namen seiner besonderen Sanftmuth wegen erhalten hatte. Eigentlich gastirte Dem. Baba in einer Bude am Josephsplatze, die vor ihr ein gigantisches Walfischskelett bewohnt hatte. Sie war hochansehnlicher Gestalt und ihres Zeichens Elephant. Um sie auch auf die welt- und kunstbedeutenden Bretter des Landestheaters zu bringen, wo erst kürzlich Burgtheaterheroen gespielt hatten, führte man eine Novität auf, in der sie ihre künstlerische Bedeutung frei entfalten konnte. Das Stück hieß „Mohren-Rache oder der Elephant als Retter und Rächer; Romantisches Schauspiel mit Gesang in vier Tableaux nach dem Französischen.“ Frl. Baba fungirte darin als eine Art Schutzengel und vereitelte alle bösen Anschläge. Sie rettete mit ihrem Rüssel ein Kind vor den Räubern, schnaubte wüthend, daß die Elenden flohen, warf ein Servirbrett zu Boden, so daß ein darauf stehendes Giftfläschchen zerbrach, brachte eine Leiter auf die Bühne, auf der man sich vor den Flammen rettete, während sie ein Kind durch das Flammenmeer trug u. s. w. Das Stück selbst war mittelst einiger schlechter Spässe aus Heinrich IV. und verschiedenen „Werken“ nothdürftig zusammengeleimt. Die Theateraufsichtscommission konnte bei aller Anerkennung des von Dlle. Baba Geleisteten nicht umhin, dem Director Stöger zu bedeuten, er möge die Bühne nicht zum Elephantenstalle machen. In der That hatte die zierliche Dlle. Baba, welche von den heimischen Künstlerinen fleißig gefüttert wurde, ihr Quartier hart an der Bühne genommen. Auch die Beduinen Rigas und Abdallah machten (etwas früher) den Jüngern der dramatischen Kunst mit ihren Gymnastikerkünsten Concurrenz und fanden 1840 in „Arabern aus der Wüste Sahara“ berufene und in etlichen heimischen „falschen Arabern“ unberufene Nachfolger. Den Mittelpunkt der Gäste bildete 1840 der gewandte und elegante Escamoteur Döbler, ein Liebling der Wiener, dessen „Noch ein Sträußchen!“ damals

in Aller Mund kam. Auch Tschuggmals Automaten und die Athleten Graffina wurden im Landestheater bewundert.

Würdigere Gäste waren die musikalischen Celebritäten, die sich in Stöger's erster Directionsperiode auf der Prager Bühne producirten. 1840 hörte man Moscheles und Dreyschock auf der Bühne, und der Professor der Clarinette, Pisařowitz, eine langjährige Zierde des Prager Theaterorchesters, gab sein erstes Concert im Theater. In das Jahr 1841 fielen die Triumphe des Ritters Ole Bull und Camillo Sivori's. Am 27. Februar 1842 fand die erste Production des damals 9-jährigen Violinisten Ferdinand Laub statt. Der Vater des jungen Künstlers war ein nicht eben hervorragender Geiger des Theaterorchesters, brachte aber seinem Söhnchen schon frühzeitig die Anfangsgründe der Kunst bei, nahm ihn zu den Wirthshausmusiken, namentlich bei Bilý mit, wo sich der Kleine auf dem Tische stehend und die Geige spielend, manches Stück Geld verdiente. Schon Ole Bull hatte dem jungen Künstler, der sich 1841 in Prag vor ihm hören ließ, eine große Zukunft prophezeit. Seine Production im Landestheater trug ihm reiche Anerkennung ein. Im nächsten Jahre kam der Harfenvirtuose Parish Alvars.

XI.

Die Oper in Stöger's erster Directionsperiode.
(1834—1846.)

(Eine Glanz-Aera der Prager Oper; Neuigkeiten: Norma, Nachtwandlerin, Robert, Auber's Ballnacht. — Die Krönungsoper 1836: Meyerbeer's „Kreuzritter in Egypten" mit der Schröder-Devrient. — Krönungstage. — Dessauer-Ebert's „Lidwinna", Skraup's „Geisterbraut". — Abgang der Lutzer. Juni 1837. — Pöckh wird contractbrüchig. — Tenoristen-Misère: Niedergang Demmer's, „Entdeckung", Glück und Ende des Tenors Beck. — Die Tenoristen Damcke und Emminger, Barytonist Kunz, Bassist Strakaty als Bühnen-, Concert- und Kirchensänger. — Franz Joseph Schütky. — Ehepaar Podhorsky. — Henriette Grosser, Dlles. Schwarz, Triebensee, Eschen, Herrmann, Louise Bergauer, Tonner, Köckert, Senger, Rettich, Freitag. — Capellmeister Triebensee, Franz Skraup. — Johann Nep. Skraup, Stegmayer, Orchesterdirector Pixis. — Die Leistungen der Stöger'schen Oper; Novitäten Halevy's: Jüdin, Blitz, Sherif; Donizetti: Lucia, Lucrezia, Marino Falieri, Regimentstochter, Linda v. Chamounix; Auber: Schwarzer Domino, Teufels Antheil, Krondiamanten, Sirene; Adam: Zum treuen Schäfer, Brauer von Preston; Thomas: Der Pariser Perruquier; Lortzing: Die beiden Schützen, Car und Zimmermann; Marschner: Templer und Jüdin, Hans Heiling; Gluck: Iphigenie auf Tauris; Meyerbeer: Hugenotten; Balfe: Vier Haimonskinder; Flotow: Stradella; Heller: Zamora. — Ergebnisse. — Die Kritik. — Gastspiele: Tichatschek, Schmezer, Mad. Stöckl-Heinefetter, Franzilla Pixis, Dlle. Tuczek, Viardot-Garcia, Joh. B. Pischek, Marietta Alboni. — Debuts: Der „Herzog vom Roßmarkt".)

Die Rastlosigkeit, mit welcher Stöger auf seinem Lieblingsterrain, im Bereiche der Oper, arbeitete, erinnert an die Tage, da Carl Maria v. Weber die Prager Oper dirigirte. Blatt an Blatt reihte sich in den dreißiger Jahren — den Jahren des Glanzes — zu einem Lorbeerkranze, der Stöger nicht streitig gemacht werden kann, wenn auch die mageren Jahre nicht ausblieben, wenn es auch noch unter seiner Herrschaft wieder still und ödewurde auf dem Gebiete des musikalischen Dramas in Prag. Noch waren die Triumphe nicht verrauscht, welche der wackere Prinz-Regent Pöck im „Nachtlager" gefeiert, als ein neues Ereigniß, die erste Auf-

führung von „Norma", die Prager in Athem hielt. Wieder war es Pöck (Orovist), der zu dem enthusiastischen Beifall den ersten Impuls gab, als er mit seiner eisernen Stimme die Tutti gewaltig übertönte. Interessant war der Wettstreit der Lutzer und Podhorsky (Norma und Adalgisa), welche das Publikum durch ihre wahrhaft kunstvollen, ergreifenden Leistungen hinrissen und begeisterten. Ein so auserlesenes Paar von Sängerinen hatte kaum eine deutsche Bühne. Bis zur letzten Note behielt Jenny Lutzer die volle Kraft und Biegsamkeit ihrer Stimme, und in dem Ausdrucke der großartigen Leidenschaft Norma's bewährte sie sich als berufene dramatische Sängerin. Mit gleicher Virtuosität stand die Podhorsky ihr zur Seite. Den Sever gab Demmer. Das Gastspiel der Heinefetter (im Mai und Juni) 1835 brachte die erste Aufführung der „Nachtwandlerin", am 24. Juli aber machte Meyerbeer's „Robert der Teufel" seinen ersten glücklichen Waffengang in Prag. Die Oper ging mit einem noch nie gesehenen Aufwande in Scene. Die Geisterscenen des dritten Actes, vor Allem der Geistertanz des Ballets, dann eine durch Anlage und Beleuchtung wahrhaft magische Schlußdecoration, gemalt von Antonio Sacchetti, machten großen Eindruck. Isabella (Lutzer), Alice (Podhorsky), Robert (Demmer) und Raimbeaud (Eminger), Bertram (Strakaty) standen auf der Höhe der Situation. Die Aufführungen des damals sensationellen Tonwerkes folgten rasch auf einander und fanden stets vor gefülltem Hause statt. Das Publicum bewunderte zunächst die Ausstattung, dann ging es auch auf die musikalischen Schönheiten ein. Später erhöhte das Eintreten Pöck's als Bertram das Interesse an der Oper, und der stimmgewaltige Breiting brachte 1836 die Titelpartie zu neuen Ehren. In der „Weißen Frau" führte sich eine jugendliche Sängerin, Dem. Jazedé, als Jenny ein, ein beachtenswerthes Talent, das sich mehre Jahre, wenn auch mit Mühe, neben den Meisterinen Lutzer und Podhorsky behauptete. Am 5. April 1836 kam Auber's „Ballnacht" zum ersten Male in Prag auf die Bretter. Merkwürdigerweise vergaß das Publicum über dem prunkvollen Maskengewühle im letzten Acte, das colossale Götzen, wandelnde

Weinfässer u. s. w. auf der Bühne sehen ließ, und über den vom Balletmeister Raab arrangirten Ballets fast die ganze Oper. Der Balletmeister Raab wurde mit nicht geringerem Enthusiasmus gerufen als Dem. Lutzer (Page), die Hrn. Pöck (Reuterholm) und Demmer. Die Amélie sang Dem. Jazedé.

Das Hauptereigniß des Jahres 1836 war die Fest-Oper, welche zur Feier der Krönung Ferdinands I. zum König von Böhmen am 2. Sept. in Scene ging. Die Stände hatten Alles aufgeboten, um die Vorstellung zu einer der glänzendsten zu machen, die man in Prag seit Menschengedenken erlebt hatte. Die Baulichkeiten, die sie im Theatergebäude vornehmen ließen, kosteten allein 1047 fl. 54 kr. Zur Aufführung wurden Meyerbeer's „Kreuzritter in Egypten" gewählt. Durch eigene Reisende ließ man ankaufen, was Wien und Dresden an Stoffen zu glänzenden Costümen und sonstigem Theaterbedarf darboten, die ohnedies starken Chöre wurden verdoppelt, die Decorationen von den besten Wiener Decorationsmalern gemalt, endlich die berühmteste Sängerin Deutschlands, Mad. Schröder-Devrient, zur Mitwirkung gewonnen, wofür ihr 80 Ducaten und 11 Gastvorstellungen, je eine mit 40 Ducaten honorirt, zugestanden wurden. Einen glänzenden Anblick bot am Festabende schon der Zuschauerraum dar; die Elite der Bewohner Prags und viele ausgezeichnete fremde Gäste waren da versammelt. In den Logen prangten die Landstände vollzählig in ihren reichgestickten rothen Uniformen Das Theater war brillant beleuchtet, und großen Effect machte der vom Theatermaler Mößner neu gemalte Vorhang, die Kleinseite mit der steinernen Brücke im Vordergrunde darstellend. Die Majestäten wurden mit Jubel empfangen. Die prachtvolle Ausstattung der Oper und die Leistungen der Mitwirkenden enthusiasmirten. Das Arrangement der Gruppen und Aufzüge zeugte von dem Eifer und Geschick des Regisseurs Frey. Mehre hundert Menschen bewegten sich auf der Bühne ohne die geringste Stockung. Besonders staunte das Auditorium, als der große Zug die Berge hinanstieg und sich durch geschicktes Wiederkehren immer zu erneuern schien. Die historische Treue war in den Costümen durchgehends

auf das Genaueste gewahrt. Die türkische Leibgarde mit Köcher und Bogen, Helmen und Schuppenpanzern, die Schaar der Kreuzritter mit Herolden und Bannerträgern, das weibliche Gefolge der Palma, das ganz in Atlas gekleidete Ballet waren von überraschendem Glanze. Daß dieser Glanz durch die Mitwirkung einer Schröder-Devrient, Lutzer und Podhorsky, eines Pöck und Demmer nur erhöht wurde, braucht kaum betont zu werden. Ueberhaupt herrschte in diesen festlichen Tagen reges Leben im Theater. Die Stände im Verein mit der Direction hatten Alles aufgeboten, den zahlreichen Fremden das Prager Theater im besten Lichte zu zeigen und wahre künstlerische Genüsse zu bereiten. So waren, wie bekannt, Emil Devrient und Caroline Bauer zu einem Gastspiele eingeladen worden, wofür sie per Abend je 75 fl. C.-M. erhielten. Man hatte in dem kurzen Zeitraume von zwei Wochen das Vergnügen, die Schröder-Devrient als Armand Orville (Kreuzritter), Norma, Romeo und Fidelio zu hören, Emil Devrient und Caroline Bauer in einer Reihe von Paraderollen zu sehen. In der Freitheatervorstellung gab man „die Entführung" von Jünger und „den Kammerdiener" nach Scribe. Am 5. Sept. wohnten die Majestäten auch einer Vorstellung in čechischer Sprache bei, für welche das nach Goldoni und Schröder von Štěpanek übersetzte Lustspiel „Der Diener zweier Herren" gewählt worden war. Zum Andenken an diese Krönungszeit wurden eigene Denkmünzen geprägt. Die Damen Schröder, Lutzer und Podhorsky, die Herren Pöck, Demmer und Podhorsky erhielten große goldene Medaillen; außerdem wurden noch 14 kleinere goldene und 113 kleine silberne Medaillen vertheilt, und Remunerationen im Betrage von 2648 fl. C.-M. bewilligt. Stöger beklagte sich übrigens, daß ihm die Krönungstage keineswegs die erwarteten guten Geschäfte gebracht; als Entschädigung wurden ihm die für die Krönungsoper angeschafften Costüme und Decorationen zur Benützung überlassen und das Freitheater mit 1800 fl. C.-M. vergütet, womit ein Theil seiner Kosten gedeckt erschien.

Ursprünglich war zur Krönungsoper das Werk eines heimischen Meisters „L i d w i n n a", Text von Carl Egon Ebert, Musik

von Dessauer, bestimmt gewesen, mußte aber wegen Mangel an Zeit für die nöthige Vorbereitung zurückgelegt werden. Etwas später wurde sie gegeben. Der Text war Ebert's würdig; die ernste, düstere Musik sprach aber nur theilweise an. Auch die neue Oper F. J. Skraup's „die Geisterbraut", Text nach Washington Irving von F. V. Ernst, hatte nur einen Achtungserfolg. Im Jahre 1837 traf die Prager Oper ein harter, wohl irreparabler Schlag: der Abgang der Lutzer, die sich mit jeder neuen Rolle mehr in die ungetheilte Gunst des Publicums hineingesungen hatte. Als am 22. Oct. 1836 zu ihrem Benefice als Novität Donizetti's „Liebestrank" aufgeführt wurde, hatte sie noch als Adina durch ihre unübertreffliche Kehlengeläufigkeit, durch ihren geschmackvollen Vortrag, ihr munteres, schalkhaftes Spiel entzückt. Das Duett „So ein zärtlich Augenwinken" („Una tenera occhiatina") zählte zu ihren Glanzmomenten. Im December trat sie ihre erste größere Kunstreise an. Nach ihrer Rückkehr ereignete sich bei ihrem Wiederauftreten als „Donna Anna" der unerhörte, auf Clique-Getriebe zurückzuführende Fall, daß sich in den Empfangsbeifall lebhaftes Zischen mengte. Dagegen brachte ihr die erste Aufführung der „Puritaner" von Bellini (18. März 1837) einen Triumph, so glänzend, wie sie ihn nur ein Jahr vorher als Isabella in Herold's „Zweikampf" gefeiert hatte. Schon aber hatte der Liebling der Prager dem verlockenden Rufe der Wiener Hof-Oper nachgegeben und den Contract mit der Direction des Kärntnerthortheaters unterzeichnet. Am 2. Mai trat die Lutzer in Prag in den „Kreuzrittern" zum letzten Male als engagirtes Mitglied auf, um nur mehr als Gast in noch einigen Rollen ihre Landsleute zu erfreuen. Am 11. Mai schuf sie noch die Madeleine im „Postillon von Lonjumeau" und sang und spielte so allerliebst, als wollte sie den Pragern den Abschied recht schwer machen. Aber auch Chapelon-Demmer (virtuos namentlich als St. Phare) und Bijon-Preisinger trugen zu dem Erfolge der Oper wesentlich bei. Die letzten Partien, welche die Lutzer in Prag sang, waren die Isabella im „Zweikampf", die sie als Meisterin des Concertgesanges zeigte, die Norma, Jessonda und Elvira in den „Puritanern". In

der letzteren Oper nahm sie am 6. Juni Abschied von den Pragern. Es war ein feierlicher Abend. Das Haus war gedrängt voll, anhaltender Applaus empfing den scheidenden Liebling. Der Beifall, der ihr nach jeder Scene zu Theil wurde, erinnerte an jenen, mit welchem sie als siebzehnjähriges Mädchen begrüßt worden war, als sie durch bravourösen Gesang und kindliche Unbefangenheit Alles für sich gewann. Als sie nach dem ersten Acte stürmisch gerufen wurde, flatterten mehre hundert Exemplare eines Abschiedsgedichtes durch das Theater, in welchem alle die Glanzpartien der Scheidenden rühmend aufgezählt wurden. Am Schlusse der Vorstellung, als Jenny Lutzer auf stürmisches Verlangen auf der Scene erschien und eine Abschiedsrede stammelte, flogen Kränze auf die Bühne, auf welche sich plötzlich die Decoration der Stadt Prag herabsenkte. Gleichzeitig traten Genien aus den Coulissen und bekränzten die Sängerin. Ergriffen von diesen Auszeichnungen (schon das Kranzwerfen war damals eine ganz außergewöhnliche Erscheinung) schwankte Jenny Lutzer nach dem Hintergrunde, wo ein Meilenzeiger mit sinniger Inschrift auf ihre Abreise nach Wien und die Wünsche der Prager nach Rückkehr deutete. Das Zusammenwirken der Lutzer und Podhorsky bildet einen der herrlichsten Lichtpunkte in der Geschichte der Prager Schaubühne. Vielleicht war es gerade der Wettstreit des hoffnungsvollen jungen Talentes mit einer so bewährten Sängerin, wie es Mad. Podhorsky war, welcher viel zur raschen Entfaltung der großen Anlagen der Lutzer führte. Im Publicum hatten sich natürlich streitende Parteien gebildet; „hie Lutzer", „hie Podhorsky" war eine Zeit lang die Devise. Die Kritik rief wiederholt: „Freut Euch, daß Ihr sie Beide habt!" Die Lutzer war frühzeitig vom Concertgesange zum dramatischen Gesange übergegangen, sie entwickelte aber stets eine Vielseitigkeit, wie sie nur noch ihrer Collegin Podhorsky eigen war. Sie excellirte nicht allein in Spiel und Gesang, sondern auch in oft verschwenderischen Costümen, die nun einmal Regel wurden. Die Prager nahmen an den ferneren Erfolgen ihres Lieblings stets den regsten Antheil. Mit Freuden hörte man, daß sich selbst das kalte London zu Blumenspenden für Jenny herbeiließ, und

als am 2. August 1839 die berühmt gewordene Lutzer wieder als Gast in Prag erschien, empfing sie einmüthiger Jubel. Alles lauschte entzückt den Tönen, die wie eine Perlenschnur ihren Lippen entfloßen, ihren eleganten Trillern, Mordenten und Sprüngen; man bewunderte die Gesangskünstlerin, für die es keine Schwierigkeit und Anstrengung gab. Als aber am 3. October 1877 Baronin Jenny Dingelstedt, die einstige Lutzer und treue Gattin des Hoftheater-Intendanten Baron Dingelstedt, in Wien die Augen schloß, dachte wohl mancher ältere Prager Theaterbesucher wehmüthig zurück an die Tage, da die kleine Jenny noch jedes musikalische Ohr entzückte.

Das Jahr 1837 war verhängnißvoll für die Prager Oper. Wenige Wochen waren seit dem Abschiede der Lutzer verflossen, als Stöger ein neuer harter Verlust traf. Pöck wurde contractbrüchig. Stöger hatte ihn, den er entdeckt und mit großen Kosten zum Sänger herangebildet hatte, bis 1840 für Prag engagirt. Die sonore Stimme, das elegante, gewandte Spiel und die prächtige Bühnengestalt hatten ihn rasch zum ausgesprochenen Lieblinge des Publicums gemacht. Aber nach dem Grundsatze, „wo mehr Gage, dorthin geht man," hielt sich Pöck durchaus nicht zur Treue für Prag verpflichtet, trat im Juli 1837 eine Kunstreise nach Deutschland an, erbat sich nach Ablauf seines Urlaubs eine Verlängerung und sogar Costüme für sein Dresdner und Leipziger Gastspiel von Stöger, welche Bitten ihm auch bewilligt wurden. Wie es sich aber zeigte, stand Pöck schon damals mit dem Braunschweiger Hoftheater in Unterhandlung, ließ seine Frau in aller Stille nach Teplitz aufbrechen und schloß ein lebenslängliches Engagement nach Braunschweig ab*). Stöger war

*) Carl Joseph Pöck (auch Pöckh geschrieben) hatte in seiner Jugend beabsichtigt, sich der Instrumentalmusik zu widmen und war in Wien mehrere Jahre als Posaunist thätig. Sein imposanter, durch seltene Tonfülle ausgezeichneter Baryton wies ihm indeß den Weg auf die Bretter; er sang unter Stögers Direction in Wien und kam mit diesem 1834 nach Prag. Am 14. Juli 1837 begann Pöck in Braunschweig ein längeres Gastspiel als Jäger im „Nachtlager von Granada", eine Rolle, die von Kreutzer

außer sich. Am 12. October 1837 zeigte der Prager Theaterzettel*) den Vermerk: „Der Sänger Herr Pöck hat seinen Urlaub

eigens für Pöcks Stimmlage geschrieben sein soll; der Enthusiasmus war groß, man erinnerte sich nicht, jemals einen Baryton von dieser Fülle, Kraft und Höhe gehört zu haben. Eine schöne Gestalt nahm noch mehr für den Sänger ein, dem man die mangelnde Noblesse im äußeren Auftreten gern verzieh. Die braunschw. Hoftheaterintendanz engagirte Pöck, den man damals wohl als den ersten Baryton Deutschlands bezeichnen konnte, auf Lebenszeit, und seit 3. Sept. 1837 bis zu seinem am 30. Oct. 1869 erfolgten Tode ist er im Verbande dieser Hofbühne (seit 1840 auch als Regisseur der Oper und des Vaudevilles) geblieben. Die wahre künstlerische Ausbildung fehlte ihm, so daß die Jahre seines Glanzes vorüber waren, als sein Organ die Blüthe abgestreift hatte. Prag hat ihn in der Vollkraft seiner Mittel gehört. Pöck war nach einem Nekrologe in „Entsch. Theateralman. pro 1870" mit einer Tochter Stöger's vermält.

*) Wir reproduciren hier diesen Zettel — nebenbei als Erinnerung an eine der interessantesten Perioden der Prager Operngeschichte.

Ständisches Theater der königl. Altstadt Prag.

Donnerstag den 12. October 1837.

236. Vorstellung im Abonnement.

Die Unbekannte.

Große romantische Oper in zwei Aufzügen, nach dem Italienischen von Johann Ott. Musik von Bellini.

Personen:

Alaïde, die Unbekannte . . . . Mad. Podhorsky.
Hugo Graf v. Montolino . . . . Herr Brava.
Isoletta, seine Tochter . . . . Dem. Rettig.
Arthur Graf von Ravenstiel . . . . Herr Emminger.
Baron von Waldeburg . . . . Herr Scharff.
Der Comthur der Hospitaliter . . . . Herr Strakaty.
Osburg, Castellan auf Montolino . . . . Herr Podhorsky.

Ritter, Damen, Gefolge, Hospitaliter.

Der Sänger Herr Pöck hat seinen Urlaub eigenmächtig überschritten.

Dem. Großer und Herr Jung sind krank.

Anfang um 7 Uhr. Ende nach 9 Uhr.

Morgen:

Die beiden Klingsberg.

Lustspiel in 4 Aufzügen von August v. Kotzebue.

A. S.

eigenmächtig überschritten", und der Director bot alle Mittel auf, den Contractbrüchigen zurück zu erhalten. Man suchte ihn als militärpflichtig zu requiriren und an das Depotcommando von Deutschmeister-Infanterie einliefern zu lassen, rief die diplomatische Intervention an; Stöger richtete sogar ein directes Bitt- und Beschwerdeschreiben an den Herzog von Braunschweig — Alles war vergebens. Die Prager waren über diesen Schritt Pöck's entrüstet, man nahm sich vor, den undankbaren Liebling bei einer etwaigen Wiederkehr als Gast mit Kälte zu empfangen, als er aber nach etlichen Jahren wirklich wiederkam, war Alles vergeben und vergessen: man übte die liebenswürdigste Gastfreundschaft.

Nach dem Abgange der Lutzer und Pöck's waren die eigentlichen Glanztage der Stöger'schen Oper gezählt. Wohl gelang es, in Dem. Großer von Königsberg, die am 8. Juli 1837 als Giulietta in Bellini's „Montecchi und Capuletti" zum ersten Male auftrat, eine Sängerin mit metall- und umfangreicher Stimme zu gewinnen, wohl verstand es Mad. Podhorsky durch Uebernahme einer Reihe von Lutzer'schen Rollen der neuen Collegin Platz zu schaffen und ein neues schönes Verhältniß anzubahnen, aber Bresche geschossen war einmal in's Ensemble. Auch der Anfangs October 1836, also kurz nach den Triumphen der Krönungsoper, erfolgte Tod des unermüdlichen Opernregisseurs Frey (Vaters der Frey) hatte der Stöger'schen Oper eine erste Stütze entrissen. Frey's Nachfolger waren Pöck, Ernst und später Preisinger, die sich alle Mühe gaben, ihren schweren Aufgaben gerecht zu werden.

Und ernst war die Lage der Prager Oper nach all diesen Schlägen in der That geworden, zumal sich auch bei manchen ihrer bewährten Kräfte allmälig die Spuren der Abnützung bemerkbar machten. Am bedenklichsten stand es in dieser Hinsicht mit dem Heldentenor Demmer, dessen einst mächtiges Organ mit jedem Jahre mehr an Klang verlor und den wackeren Sänger mit der Zeit für die große Oper unmöglich machte. Länger behauptete sich Demmer in der Spieloper, und Stöger wußte ihn in dieser Sphäre seinem vollen Werthe nach zu schätzen.

Als die Theateraufsichts-Commission, welche für die früheren Verdienste welkender Künstler nicht immer große Pietät hatte, 1841 in ziemlich deutlicher Weise Demmer's Entlassung forderte, trat Stöger kräftig für ihn ein und constatirte, daß wenige Theater über einen so gewandten und geeigneten Spieltenor zu verfügen hätten, wie es Demmer sei, dessen Leistungen im Postillon, im Brauer von Preston, im treuen Schäfer, Blitz u. s. w. in jedem Hoftheater willkommen sein würden. Aber der Zahn der Zeit arbeitete fort, Demmer sah allmälig seinen Niedergang selbst ein und machte Anstalten, sich von dem erhabeneren Gebiete der Oper auf jenes der trivialen Posse zurückzuziehen. Er nahm einen mehrmonatlichen Urlaub, spielte auf kleineren Bühnen als Gesangskomiker, wofür seine Stimme noch vollkommen zureichte, und debutirte endlich in Prag als Zwirn in Lumpacivagabundus. Aber der gewagte Sprung vom Operntenor zum Komiker mißlang; Demmer wurde mit Anstand abgelehnt. Ueberdies mochte er einsehen, daß in dieser Sphäre neben Feistmantel und Dolt für ihn keine Lorbeeren blühen würden; er nahm 1845 sein Pensionsdecret in Empfang und starb 1859 in Passau.*)

Noch während Demmer's Engagement, schon in den dreißiger Jahren, hatte Stöger nach einem Ersatz für seinen abnehmenden primo uomo ausgespäht, lange ohne Erfolg. Es gab mehrere unglückliche Debuts, bis das auf immerwährender Stimmenjagd befindliche alter ego Stöger's, der dem alten Prag wohlbekannte Stimmfinder Sacher, einen Zuckerbäcker mit einem Metallschatze in

---

*) Friedrich Demmer war 1803 zu Hamburg geb., kam früh mit seinen Eltern nach Oesterreich, wurde sorgfältig für die Schauspielkunst vorbereitet und betrat 1813 als Maler Romano in „Fiesco" zum ersten Male in Graz die Bühne. Er wurde engagirt, spielte eifrig im Drama, bis ein Zufall zur Entdeckung seines Organs führte, worauf er zur Oper übertrat; er wurde 1822 an's Kärntnerthortheater engagirt, ging wegen Mangel an Beschäftigung an's Theater a. d. Wien, 1823 mit Stöger nach Graz, dann mit demselben nach Preßburg, Wien (Josephstadt) und endlich nach Prag. Als Sänger Autodidakt, wurde Demmer durch seine im Schauspiel erworbene darstellerische Routine zu einem der ersten Spieltenore seiner Zeit.

der Kehle entdeckte. Es war ein junger Mann, Namens Beck, der natürlich sofort gedrillt aber schon als Anfänger in großen Rollen vorgeführt wurde, was mehreren Opern, namentlich 1838 der „Jüdin" bei deren ersten Aufführung (Beck sang den Arnold, wie damals der „Reichsfürst Leopold" hieß) nicht gerade zum Vortheile gereichte. Die prachtvolle Stimme des jungen Sängers machte allerdings Furore und begründete seine Beliebtheit, aber die musikalische Bildung blieb sehr primitiv. Aus diesem Grunde richtete auch die Theateraufsichts-Commission bei einer gründlichen Revision der seit mehreren Jahren von der Direction nicht angezeigten Neuengagements an Stöger die Aufforderung, Beck ein Probejahr zu bestimmen und zu entlassen, wenn er bis dahin nicht genügende Fortschritte gemacht haben würde. Stöger vertheidigte seinen jungen stimmbegabten Tenor auf das Wärmste und betonte, daß sich sogar das Kärntnerthor-Theater in Wien ernstlich um den hoffnungsvollen Sänger beworben hatte. In der That wuchs Beck's Beliebtheit immer mehr. Der Erfolg, den er bei einer čechischen Norma-Vorstellung als Sever errungen, bewog die Direction, ihm den „Robert" in Meyerbeer's Oper zuzutheilen, und selbst die Herren der Aufsichtscommission erklärten sich nach dem Triumphe des Sever damit einverstanden. Die Probe war angesetzt, aber Robert kam nicht. Ein Agent der Petersburger kais. Oper hatte ihn singen gehört und ohne weitere Formalitäten in die Câren-Residenz entführt. Beck machte an der Newa Aufsehen, zog sich aber durch einen Unfall auf dem Eise eine heftige Halskrankheit zu; mehre Bade-Curen blieben erfolglos, so daß sich Beck endlich nach Prag zurückzog. Er versuchte sich hier in einer Reihe von Restaurations-Unternehmungen. Zuerst leitete er einige Zeit die Restauration des deutschen Casino, etablirte sich dann als Cafétier in dem nun verschwundenen Café Prag; später gründete er das auf einem reizenden Aussichtspunkte bei der Nusler Stiege gelegene „Bellevue", wo er den Versuch machte, eine namentlich in Curorten gebräuchliche ausschließliche Kaffeewirthschaft einzuführen, und vorzügliche Weintrauben zog. Zuletzt war Beck Restaurateur bei „Dauscha";

vor einigen Jahren aber starb er nicht in den besten Verhältnissen zu Wien.

Nicht lange dauerte übrigens nach Beck die tenorlose Zeit in Prag. Bereits im Jahre 1843 hielt wieder ein neuer stimmkräftiger Tenorist seinen Einzug im ständischen Theater. Der neue „Stern" hieß Damcke, kam von Hamburg, und zählte kaum zwanzig Jahre. Gleich beim ersten Auftreten als Nadori in Jessonda (19. December) machte seine jugendfrische umfangreiche Stimme, seine gediegene musikalische Bildung und sein hübsches Exterieur entschieden Glück. Man begrüßte in dem Debutanten eines der bedeutendsten Talente und prophezeite ihm eine große Zukunft. Damcke hielt sich während seines mehrjährigen Prager Engagements immer wacker und machte erfreuliche Fortschritte. Sein Repertoire wies auch manche lyrische Partien auf, denen seine Jugend und Gestalt besonders entsprach. — Mehr Stabilität in der Besetzung als dem Heldentenorfache war jenem des lyrischen Tenors in Stöger's erster Directionsära beschieden. Emminger*) stand hier würdig und fest auf seinem Platze. Bei den mannigfachen Wechseln der Heldentenore, während Demmers Niedergangsperiode ruhte oft die ganze Tenorlast auf seinen Schultern. Lyrische und Heldentenorpartien wurden ihm in einer heutzutage fast unglaublichen Zahl aufgebürdet, und immer stellte er seinen Mann. Sein sympathisches klangvolles Organ verhalf so mancher Opernnovität zu ihrem Erfolge, und durch das volle Dutzend Jahre der ersten Aera Stöger's brachte er es kräftig zur Geltung. Es gab Zeiten, in denen vier Tenore (Emminger, Beck, Demmer und Chrudimsky) vorhanden waren; der allezeit verläßliche, nie versagende aber blieb Emminger. — Eine treffliche Neu-Acquisition machte Stöger an dem Barytonisten Kunz, dessen vorzügliches Stimmaterial ganz darnach angethan war, den Abgang Pöck's verschmerzen zu lassen. Eduard Kunz war 1813 in Wien geboren, hatte an der

*) Josef Emminger, geb. 1801, 1862 pensionirt, starb 27. Dec. 1872 zu Prag.

dortigen Universität Philosophie absolvirt und war dann als Violinist in das Orchester des damals unter der Direction Stögers stehenden Josephstädter Theaters getreten. Später wirkte er auch im Chore mit; der gewaltige und rastlose Stimmenfinder Stöger wurde auf seine großartigen Mittel aufmerksam und ließ ihn wie früher Pöck ausbilden. Als sich nach Pöck's Abgang eine Reihe von Debutanten als unfähig erwies, den beliebten Flüchtling zu ersetzen, wurde Kunz nach Prag berufen und trat am 14. December 1837 als Orovist in Norma zum ersten Male mit durchschlagendem Erfolge auf. Seine zweite Debutrolle war der Caspar im „Freischütz". Seine Leistungen als Waldeburg und als Prinz-Regent erinnerten die Prager lebhaft an Pöck, ohne daß Kunz bei diesem Vergleiche zu kurz gekommen wäre. Damit war sein Engagement entschieden. Die Direction ließ seinen Concurrenz-Debutanten Sesselmann fallen, und am 24. Jäner 1838 trat Kunz zum ersten Male im „Nachtlager von Granada" als engagirtes Mitglied auf. Im Anfange wirkte nur das colossale Stimmaterial, mit den Jahren — und Kunz wirkte fünfzehn Jahre hindurch in Prag — wurde auch manches Andere verbessert, aber lange galt von ihm der Ausspruch, man dürfe ihn nur anhören und nicht ansehen, wenn man an ihm Gefallen finden wollte. Jedenfalls gehört Kunz unter die Operisten, deren Namen in der Geschichte des Prager deutschen Landestheaters in Ehren genannt zu werden verdienen. Sein Repertoire war so umfangreich, daß er neben Baryton- auch Baßpartien wie den „Marcel" in den „Hugenotten" und den Comthur in der „Jüdin" imponirend sang.

Als Bassist wirkte zunächst neben ihm Strakaty, ein Bekannter noch aus der Triumviratsaera (geb. am 2. Juli 1804 in Blatna), der drei Jahrzehnte (von 1827 bis 1858) an der Prager Bühne in deutscher und čechischer Sprache sang. Strakaty, welcher sich als Liedersänger eines noch günstigeren Rufes wie als Operist erfreute, hatte einen kräftigen, in allen Registern ausgeglichenen Baß, eine gründliche musikalische Bildung, einen warmen und gefühlvollen Vortrag. Seine bekanntesten und belieb-

testen Partien waren Sarastro in der „Zauberflöte", Caspar im „Freischütz", Zampa, Méhul's „Wasserträger", die Titelrolle im Spohr'schen „Faust", Pietro in der „Stummen", Don Juan und Pedro in „Don Juan". Trotz wiederholter Anträge auswärtiger Bühnen blieb Strakaty seinem Vaterlande treu und feierte am 30. Jäner 1853 das Jubiläum seines 25jährigen Engagements, bei welcher Gelegenheit ihm die Bürgerschaft Prags einen silbernen Pokal verehrte; am 4. Nov. 1858 verabschiedete er sich in „Don Juan" von der Bühne. Er hatte in den 30 Jahren seines Engagements in 149 Opern und Singspielen in 253 verschiedenen Partien gewirkt, und zwar 191mal in deutscher und 62mal in čechischer Sprache. Sehr viel trug Strakaty dazu bei, die čechischen Volkslieder durch Salonvorträge zu verbreiten; für die Pflege der classischen Musik in Prag aber waren die von ihm arrangirten Concerte zum Besten des Vereins für Versorgung der Tonkünstler-Witwen und Waisen von großer Bedeutung. Die Oratorien von Händel, Haydn, Mendelssohn u. s. w. kamen durch ihn so recht in Aufnahme. Auch für den Kirchengesang war Strakaty's Wirken von großem Vortheile. Noch im Jahre 1864 trat der Künstlerveteran, der sich von Zeit zu Zeit als Gast in čechischen Vorstellungen hören ließ, aus Anlaß der Mozartfeier im čechischen Interimstheater als Gouverneur in „Don Juan" auf und wurde sehr ausgezeichnet; am 26. April 1868 starb er plötzlich in Prag. — Neben Strakaty wirkte in Stöger's erster Directionsperiode eine Zeit lang der Bassist Binder und längere Zeit der noch heute in Stuttgart in voller Kraft wirkende Schütky. Franz Joseph Schütky, geboren zu Kratzau in Böhmen, hatte sich schon in früher Jugend als Sopran-Solist am Kirchenchore seiner Vaterstadt hören lassen, wo ihm der Organist Ferd. Mittich Violin- und Gesangsunterricht ertheilte. Im 16. Jahre vollzog sich die Mutation der Stimme so rasch, daß der junge Schütky vor einer kirchlichen Trauungsfeier noch Sopran sang, nach derselben aber schon ein Baß-Solo statt des nicht erschienenen Bassisten übernehmen konnte und von nun an Solist unter den Bässen wurde. Schon als Knabe entwickelte Schütky eine merkbare Theaterleidenschaft,

spielte an Sonntagen unter dem Dache des Vaterhauses mit Altersgenossen Komödie und ließ sich von dem Eifer so weit hinreißen, daß er einst sein unruhiges Publicum aus dem „Theatersaale" hinausjagte. Trotzdem wäre er beinahe Bildhauer statt Schauspieler geworden. Der Vater Prof. Joseph v. Führich's kam jeden Sommer nach Kratzau und unterrichtete Schütky im Zeichnen; später arbeitete Joseph Max zwei Sommer hindurch in Schütky's Vaterhause an einem von Führich entworfenen Grabmale für den verstorbenen Magistratsrath Keil. Schütky lernte nun bei Max fleißig zeichnen, ging ihm nicht von der Seite und wollte ihn durchaus nachfolgen. Da aber Joseph Max damals den (allerdings nicht ausgeführten) Entschluß gefaßt hatte, nach Italien zu reisen, zerschlug sich die Sache. Schütky lernte die Weberei und arbeitete ein Jahr später selbständig im Leinengeschäfte seiner Eltern. Dabei spielte er aber auch in der von seinem Vater vereinigten Theater-Dilettanten-Gesellschaft, welche für gemeinnützige Zwecke mimte, mit großem Erfolge. Seine erste Rolle war ein Greis von 70 Jahren — Schütky zählte damals siebenzehn. „Hans Sachs" (von Deinhardstein) galt als eine seiner Glanzrollen. Auf seine vorzüglichen Stimmittel wurde er zuerst in Komotau aufmerksam gemacht, wo er als wandernder Webergeselle sang und von allen Seiten mit Vorwürfen überhäuft wurde, daß er sich bei solchem Talent mit der Weberei abgebe. Nun stand sein Entschluß, zur Bühne zu gehen, fest. Zwei Jahre widmete er in Komotau seiner ersten Ausbildung und trat 1837 mit Einwilligung seiner Eltern ins Prager Conservatorium, wo G. Gordigiani sein Gesangslehrer war, ging 1840 in sein erstes Engagement zu Director Pellet in Linz, sang dort am 29. Febr. 1840 den Belisar, später den Tristan in Jessonda und Caspar im Freischütz und blieb zwei Jahre dort. Zu Ostern 1842 kam Schütky nach Prag und trat zunächst in einer Conversatoriumsvorstellung auf, welche „Don Juan" in italienischer Sprache brachte: Schütky sang den Comthur und Masetto und gefiel, ebenso in seinen Debutrollen (Asthon in Lucia, Tristan in Jessonda, Marcel in den Ghibellinen) am Theater, wurde auf drei Jahre engagirt, verließ

aber schon im Herbst 1844 wegen nicht entsprechender Beschäftigung Prag, um am gräflich Skarbek'schen Theater in Lemberg bei Director Pellet als Regisseur und erster Bassist zu wirken. Sein Vertrag mit Stöger war auf gütlichem Wege gelöst worden. Im October 1846 ging Schütky, der in Lemberg persona gratissima war, nach Wien, wo ihn Director Pokorny auf Empfehlung Staudigl's als dessen Stellvertreter während der Urlaubsmonate engagirte. Nach Auflassung der Pokorny'schen Oper übernahm er mit Bielczicki gemeinsam das Salzburger Theater, acceptirte aber schon im Frühjahre 1849 einen Antrag nach Hamburg. Hier wirkte er in glänzender Position fünf Jahre hindurch als erster Baryton und Baß, sang im Laufe seines Engagements nicht weniger als 800mal und verließ Hamburg nur, als sich ihm 1854 ein lebenslängliches Engagement am kgl. Hoftheater in Stuttgart bot. Seit 1. April 1854 wirkt Schütky an der Stuttgarter Hofbühne, wurde 1862 Opernregisseur, 1865 kgl. Kammersänger und 1874 Inhaber der großen goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des Ordens der württemberg. Krone. Schon in Hamburg hatte Schütky die Oper „Columbus" von Barbieri aus dem Italienischen in's Deutsche übersetzt und gelegentlich einige Operntexte verbessert. In Stuttgart übersetzte er die Schweizerhütte, Traviata, Azur (von Salieri), Nabucco, Margarethe, Paccini's Corsenbraut vollständig oder theilweise. Große Verdienste hat sich Schütky um die Hebung der katholischen Kirchenmusik in Württemberg erworben. Seit 1856 leitet er den Kirchenchor in der kath. Kirche in Stuttgart; er hat für den Gottesdienst Messen, Mottetten, Graduales u. s. w. componirt, von denen ebenso wie von seinen weltlichen Liedern und Chören mehrere bei Ed. Ebner in Stuttgart erschienen sind, und nicht nur in Deutschland, sondern auch in der Schweiz und in Amerika viel gesungen werden. Der württembergische Cäcilienverein wurde auf seine Anregung zwei Jahre früher als der allgemeine deutsche gegründet. Noch in unserer Zeit wirkt Schütky in voller Kraft auf der Bühne, singt den Tell, Holländer, Wolfram, Telramund, Nelusco, Mephisto, Caspar, Stirson (Haideschacht), Orovist,

Rigoletto, Rocco, Plumcket, Pietro, Car, Herzog in Lucrezia u. s. w. und hat ein so umfassendes Repertoire wie sehr wenige oder kein Sänger seines Faches. Als Gast hat Schütky in den größten Städten Deutschlands (auch in Prag) die Erfolge eines Sängers ersten Ranges erzielt, und als Concertsänger in Aachen, Köln, Frankfurt, Straßburg u. s. w. reiche Anerkennung gefunden. Von 1866 bis 1872 fungirte er auch als Professor am Stuttgarter Conservatorium, legte jedoch mit Rücksicht auf seine Arbeitsüberbürdung die Stelle nieder. In Kratzau wird Schütky's Name in hohen Ehren gehalten.

Von den Baß-Buffos Brava und Preisinger, welche, allezeit am Platze, zu den tüchtigsten Mitgliedern Stöger's gehörten, war bereits die Rede. Podhorsky, der Gatte der Primadonna, wirkte namentlich in den Vierziger Jahren nur mehr in čechischen Opernvorstellungen oder in kleineren Partien; der Zahn der Zeit läßt sich eben nicht bekämpfen. Am 5. December 1849 segnete der verdienstvolle Sänger nach dreimonatlicher Krankheit das Zeitliche. Seine Gattin hatte ihm zwei Söhne geboren, von denen der eine (Johann, geb. 1827) Kaufmann in Prag, der jüngere (geb. 1841), ehemals Theatercapellmeister, nunmehr Chordirector mehrere Wiener Gesangsvereine und ein geschätzter Musiklehrer der Residenz ist; er ist mit Frau Keller, einer tüchtigen Soubretten-Darstellerin, vermält.

Unter den Sängerinen Stöger's stand während seiner ganzen Directionsperiode Katharina Podhorsky als Hauptstütze der Prager Oper obenan. Ihr Repertoire wies eine derartige Mannigfaltigkeit auf, daß man nicht wußte, sollte man sie als dramatische, Coloratur- oder Mezzosopran-Sängerin classificiren. Als nach dem Abgange der Lutzer das Coloraturfach vacant wurde und die eigentliche Nachfolgerin der unvergeßlichen Jenny, Dlle. Großer, gerade in Coloraturpartien weniger zu Hause schien, dagegen zu den schönsten Hoffnungen im dramatischen Fache berechtigte, erklärte sich die Podhorsky bereit, officielle Coloratursängerin zu werden. Allerdings reservirte sie sich mehrere dramatische Partien, wie überhaupt die Fächertheilung in jener Aera nicht so

stricte beobachtet wurde wie nachmals. Die Podhorsky überwand bei dem großartigen Fonds musikalischer Sicherheit und Routine, bei ihrer Kehlengeläufigkeit und dem Umfange ihrer Stimme die Schwierigkeiten eines Fachwechsels mit seltener Leichtigkeit. Ihr Rollenkreis erweiterte sich nur noch mehr, denn auch Mezzosopran-Partien kamen, wie erwähnt, in ihren Besitz. 14mal des Monats und noch häufiger stand sie in Einem Monat in großen Partien (mit deutschem oder čechischem Texte) auf den Brettern! Und trotz dieser heutzutage fast unglaublichen Wirksamkeit erhielt sich Frau Podhorsky über zwanzig Jahre auf der Höhe der Situation als Zierde der Prager Oper. Dabei nahm sie den wohlthätigsten Einfluß auf die Entwickelung jüngerer Kräfte. Ihre Sicherheit in allen Repertoire-Opern machte sie zu einer Art Orakel, zum Beirath der Direction, zum weiblichen Regisseur — wenn wir uns so ausdrücken dürfen.

Henriette Großer, die seit 1837 an ihrer Seite wirkte, war eine sehr beachtenswerthe Sängerin mit einer melodiösen und umfangreichen Stimme, reiner und sicherer Intonation, und hatte nur den bei einer Sängerin allerdings verzeihlichen Fehler, ein wenig mit der Zunge anzustoßen. Die Großer schlug gleich bei ihrem ersten Auftreten als Julia in Bellini's „Montecchi und Capuleti“ entschieden durch, debutirte noch als Page in der „Ballnacht“, als Alice in „Robert“ und Anna in „Don Juan“ und wurde vom 1. Juli 1837 an für die Prager Bühne engagirt, welcher sie bis in das Ende der Hoffmann'schen Directionsperiode angehörte. Sie hat eine Reihe großer Opernpartien für Prag creirt, so die „Valentine“ oder nach dem unterlegten Texte „Beatrice“ in den „Hugenotten“ (oder „Ghibellinen in Pisa“, wie es die Censur wollte), die Regimentstochter, die Anna in „Hans Heiling“, die Lucrezia Borgia, die Henriette im „Blitz“, Linda von Chamounix, die Leonore in „Stradella“ u. A. „Marie, die Tochter des Regiments“ bezeichnete einen der glänzendsten Triumphe der Großer, die sich hier so recht frisch, resolut und kehlenfertig gab.

Unter den Altistinen der Stöger'schen Periode ragte Dlle. Schwarz hervor. Am 19. Jäner 1844 machte die Dame als

Maffio Orsini ihren ersten theatralischen Versuch, der glänzend ausfiel. Der „Maffio Orsini" war, obwohl für einen Alt geschrieben, in Prag wie allenthalben in Deutschland mit einem Sopran besetzt gewesen; nun erst in der Besetzung mit Dem. Schwarz kam Orsini nach der Original-Partitur auf die Bretter. Dem. Schwarz, welche sich in Prag bereits einen vorzüglichen Ruf als Concertsängerin erworben hatte, wurde mit Beifall empfangen und schon nach der ariosen Erzählung der Introduction unter einem Sturme von Beifall gerufen. Auch das Trinklied im letzten Acte mußte sie wiederholen. Dem. Schwarz hatte ein klangvolles, mächtiges Organ, das alle gewichtigen Altpartien kräftig zur Geltung brachte und bewegte sich als Darstellerin leicht und elegant auf der Bühne. Daß sie auch eine wohlgeschulte, tüchtige Sängerin war, dafür zeugten ihre Erfolge auf dem Concertpodium. Später leistete Dlle. Schwarz das Kunststückchen, den — Stradella zu singen, und zwar mit verhältnißmäßigem Erfolge. — Die Reihe der jugendlichen Sängerinen, welche sich unter Stöger auf der Prager Bühne ablösten, correct wiederzugeben, ist keine leichte Aufgabe. Der größte Theil verschwand bald nach seinem Erscheinen. Dlle. Allram, die Naive des Schauspiels, wagte sich nur flüchtig auf das operistische Gebiet; Dlle. Triebensee, Tochter des Capellmeisters, hielt sich, gestützt durch ihres Vaters Einfluß, einige Monate im Engagement, ohne je recht durchzugreifen, und noch weniger Glück machte Dlle. Štěpánek, die Tochter des Ex-Directors und Cassiers. Eine liebenswürdige Sängerin war Dlle. Eschen, die 1838 kam und sich längere Zeit sehr anständig behauptete. 1841 erschien Henriette Herrmann, eine Tochter des fürstl. Clary'schen Bauingenieurs Herrmann in Teplitz, als Debutantin in Prag. Sie hatte ihre Schule bei der Caravoglia-Sandrini durchgemacht, fand nach den ersten Gastrollen Engagement und sang als Antritts-Rolle die Isoletta in der „Straniera". Leider vernichtete der Tod das hoffnungsvolle Talent schon in dessen Keimen. Henriette Herrmann starb im Alter von 21 Jahren am 3. April 1843 an der Lungenschwindsucht in Prag und wurde unter zahlreicher Theilnahme hier zur Erde bestattet. Ihre letzte

Rolle war die Gabriele im „Nachtlager in Granada", die vorletzte die Isabella in „Robert", welche sie über Nacht übernommen hatte. Henriette Herrmann hatte auch als Concert- und Kirchensängerin in den Productionen des Cäcilienvereins eifrig mitgewirkt und erfreute sich ihrer Herzensgüte und ihres reinen, milden Wesens wegen allgemeiner Hochachtung, als Künstlerin großer Beliebtheit. Eine andere Schülerin der Caravoglia-Sandrini, Louise Bergauer, eine musikalisch fein gebildete, begabte Kunstjüngerin, debutirte am 22. Mai 1844 als Mathilde in „Tell" mit Erfolg und setzte ihre Debuts mit gleichem Erfolge als Pamina und Irene (Belisar) fort.*) Ihre Collegin, Dlle. Tonner,

*) Louise Bergauer ist in der kais. Hofburg auf dem Hradschin geboren, studirte unter der Caravoglia-Sandrini am Prager Conservatorium, deb. 1844 in Prag als Mathilde in „Tell", Pamina und Irene („Belisar") mit großem Erfolg und wurde sofort von Dir. Pokorny, der sie in Prag hörte, für jug. Sopranpartien an das Theater a. Wien eng., das damals dem Kärtnerthortheater große Concurrenz machte; dort entwickelte sich an großen Vorbildern ihr reiches Talent, aber das stürmische Jahr 1848 machte dieser Herrlichkeit ein Ende. Louise Bergauer begab sich nach Prag, wo ihr Vater als Oberbeamter der damals oberstburggräfl. Güter eine geachtete Stellung einnahm, wurde nach Wiederherstellung der Ruhe von Dir. Hoffmann für das ständ. Theater als jug. Sängerin und zugleich als Primadonna für die čechischen Vorstellungen eng., und in deutschen wie čechischen Vorstellungen fand ihr dramatisches Talent, ihr besonders schöner sympathischer Mezzosopran, volle Anerkennung. Sie sang mit gleichem Beifall die Valentine, Agathe, Jessonda, Mathilde, Desdemona, Susanne, Gabriele, Zerline u. s. w. Als Dir. Hoffmann die čechische Oper in die Arena verlegen und Frl. Bergauer zur contractlichen Verpflichtung, dort zu singen, bewegen wollte, verließ die Sängerin das Prager Theater und überhaupt die Bühne und wirkte nur als Concertsängerin, vornehmlich im Ausland (Frankreich und Belgien), auch als Kammersängerin der Prinzessin von Capua-Bourbon, später vermälte sie sich mit dem geschätzten Prof. der Augenheilkunde Dr. Jos. Pilz; dabei gab sie in den Vorstellungen eines eigenen Privattheaters im gräfl. Schlick'schen Palais dem Publicum noch oft Gelegenheit, sie als Sängerin zu bewundern. Gegenwärtig lebt Louise Bergauer-Pilz als Witwe, hochgeschätzt von einem zahlreichen Bekanntenkreise, in Wien. Ihre Tochter Susanne Pilz ist eine der begabtesten und anmuthigsten Pianistinen der Residenz und hat wiederholt in den Concertsälen Wiens mit großem Erfolg concertirt.

Pragerin wie Louise Bergauer, war eine niedliche Erscheinung und eine talentirte Sängerin, welche zuerst am Stöger'schen Theater in der Rosengasse engagirt war, sich aber später auch im ständischen Theater hie und da in großen Partien (z. B. als Adalgisa, Röschen in Spohr's „Faust") nicht ohne Glück versuchte. Sie war nachmals an vielen deutschen Bühnen engagirt und lebt seit einigen Jahren als Gesangslehrerin in Prag. Ein anmuthiges Figürchen und eine Operistin, bei welcher sich Stimmmittel, Fleiß und neckisches Spiel zu einem liebenswürdigen Ganzen vereinigten, war Dlle. Köckert. Sie debutirte am 15. Juli 1842 neben Pöck (Car) als Marie in „Car und Zimmermann" gleichzeitig mit ihrem Vater, einem Baßbuffo, der als „van Bett" einen nicht eben günstigen Erfolg davontrug. Ihre zweite Rolle war die Zerline in „Don Juan," welche zur Begründung ihrer schönen Prager Position beitrug. Das anmuthige Talent der Köckert blieb der Prager Bühne einige Jahre erhalten. — Etwas später als sie, 1843, führte sich Dlle. Senger als Regimentstochter in Prag ein, d. h. sie wagte damit ihren ersten theatralischen Versuch mit der ausdrücklichen Bitte um Nachsicht. Uebrigens spielte diese Regimentstochter, deren Organ nicht groß war aber besonders sympathisch berührte, so resolut und trommelte so virtuos, daß sich ihre Anfängerschaft wenig verrieth und ihre Wirbel immer gerne gehört wurden. — Eine Sängerin, welche in Prag ihre Carrière begonnen hatte, aber erst in der Ferne und als Gast in Prag die verdiente Anerkennung fand, war Dlle. Rettich. Die Münchener Hofbühne nahm sich der hoffnungsvollen Sängerin an, und 1844 gastirte die Rettich bereits als „königliche bairische Hofopernsängerin" mit großem Erfolge in Prag. Sie trat in zehn Partien auf, und zwar in den verschiedensten Partien, tragischen von dem Gewichte einer Norma und graciösen von dem Genre der Adine. In leichteren war sie entschieden besser; mit diesen harmonirte ihre kleine, zierliche Gestalt, ihr glattes, gewandtes Spiel, ihre meisterhafte Technik und ihr hübscher Vortrag. Ihre Coloratur hatte sich mit der Zeit bis auf die Spitze ausgebildet; leider fehlte es dieser formell prächtigen Fioritur an

Beseelung. Als Adine und Elvira konnte es ihr keine Nebenbuhlerin an technischer Meisterschaft zuvorthun. — Am 30. Jäner 1845 machte Dlle. Freitag, eine Sängerin, die in Prag bereits in Concerten reichen Beifall gefunden, ihren ersten theatralischen Versuch als Agathe im „Freischütz“. Ihr sonores Organ, eines von denen, die den Charakter des voll aus der Brust herauftönenden Mezzosoprans in die Sopranlage hinaufnehmen und ihre kräftige Gestalt wiesen sie auf Opern großen Styles hin, und so sang sie denn auch die Antonina in Donizetti's „Belisar“ mit verhältnißmäßig glänzendem Erfolge. Man hatte mit der jungen Freitag große Pläne vor; sie war für eine erste Position ausersehen, wurde auch engag'rt und erfreute sich großer Beliebtheit. Nach einigen Jahren verließ jedoch die hoffnungsvolle Künstlerin, welche der Meisterin Podhorsky viel zu verdanken hatte, Prag und vermälte sich in der Folge mit Dr. Joël. Die Pianistin Gabriele Frankl-Joël ist eine Tochter der ehemaligen Dlle. Freitag. Der Vollständigkeit wegen seien schließlich noch die Sängerinen Kirchberger und Höpstein erwähnt, die ebenfalls in den letzten Jahren der Stöger'schen Direction vorübergehend in Prag wirkten.

Ein nicht beneidenswerthes Amt war in der bewegten, gastspiel- und debutreichen Stöger'schen Aera das des Capellmeisters. Bis 1837 saß der wohlbekannte Triebensee, C. M. v. Weber's Nachfolger, am Dirigentenpulte; er hatte 20 Jahre auf dem schwierigen und bedeutungsvollen Posten ausgehalten. Am 1. Jäner 1837 trat Franz Skraup, seit 1. Sept. 1827 zweiter Capellmeister, seine Erbschaft an. F. Skraup, dessen wir schon in der Triumviratsära flüchtig gedachten, nimmt in der Geschichte der böhmischen Musik dieses Jahrhunderts einen der hervorragendsten Plätze ein. Am 3. Juni 1801 zu Wositz bei Pardubitz geboren, hatte sich Skraup schon frühzeitig musikalischen Uebungen und Studien zugewandt, sang als Gymnasialstudent in der Teyn- und Loretokirche und componirte als „Philosoph“ schon viele seiner Lieder und Quartette. Als sich Ende 1823 einige Dilettanten zur Aufführung einer Oper in čechischer Sprache

vereinigten, trat der junge Skraup, damals Student der Rechte, selbstverständlich bei und leitete die Proben zu der Aufführung der von Prof. Machaček in's Čechische übersetzten Weigl'schen Oper „die Schweizerfamilie", welche 1823 unter Holbein's Direction als erste Oper in čechischer Sprache in Scene ging. Am 3. Feber 1826 wurde Skraup's Oper „Der Drahtbinder" (Text von Chmelensky) čechisch aufgeführt und 1827 Skraup selbst zum zweiten Capellmeister des ständischen Theaters und Dirigenten der čechischen Opernvorstellungen ernannt. Von seinen weiteren Opern war zum Theil bereits die Rede: „Udalrich und Božena" (1828), die „Hochzeit der Libuša" (begonnen 1835, aufgeführt 1849), wurden in čechischer, „Die Geisterbraut", (Text von Ernst), „Drahomira" (1848, Text von A. Swoboda) und der „Meergeuse" (1850) in deutscher Sprache aufgeführt. Obwohl Skraup's Talent als Operncomponist unbestritten ist, haben sich auf diesem Gebiete seine Schöpfungen doch nicht über gute „Capellmeistermusik" erhoben und auch nur theilweise einen wesentlichen Erfolg erzielt. Der „Meergeuse" machte am meisten Glück und kam — wohl des Stoffes und der Persönlichkeit des Componisten wegen — selbst in Rotterdam auf die Bühne. Eine außerordentliche Bedeutung hatte F. Skraup als Liedercomponist für die čechische Nation. Am 21. December 1834 Nachmittags 4 Uhr ging im ständischen Theater eine neue čechische Posse „Fidlovačka" aneb „žádný hněv a žádná rvačka" von Tyl in Scene, ein Conglomerat oft äußerst trivialer Scenen, welche ein Gemälde des Prager Volkslebens darstellen sollten, in Wirklichkeit aber höchstens das Leben und Treiben der niedrigen Stände mit ziemlicher Treue wiedergaben. Das Ganze variirte in dem Gedanken, daß es eine Schande sei, in Böhmen nicht čechisch zu reden. Tyl ließ seinen abschreckenden Helden einen geborenen Čechen seyn, der nach seiner Rückkehr aus Paris seinen Namen französisch zugeschnitten hat. Neben ihm traten noch ein „Humorist", ein „Recensent", ein „Literator", eine gewesene Opernsängerin Cibulcini (recte Cibulka), und die unvermeidlichen Milchweiber, Podskaler, Holzspalter, Wäscherinen u. s. w. auf. Das Beste an dem Machwerk war entschieden eine Reihe

čechischer Volkslieder, zu denen F. Skraup die Musik geliefert hatte. Die zwölfte von den 21 Nummern der Posse war das Lied „Kde domov můj“, das Strakaty als blinder Bettler sang. Skraup hatte den Text von Tyl erst kurz vor dem Tage der Vorstellung erhalten und die herrliche Musik erst in der letzten Nacht vor derselben am Krankenlager seiner Gattin geschrieben. Das Lied wurde zur čechoslawischen Nationalhymne, und seit jener Zeit ist Skraup's Namen festgewurzelt im Andenken seines Volkes. Auch die aus čechischen Volksliedern zusammengesetzte Ouverture zu Fidlowačka hat Skraup geliefert. Am 1. Jäner 1837 engagirte Stöger den tüchtigen Musiker als ersten Capellmeister, ein Posten, den er nun 20 Jahre, bis 1857, inne hatte. Zweiter Capellmeister wurde nach ihm der geistvolle Musiker Stegmayer. Zu Ostern 1857 kündigte Stöger, der sich damals dem Ende seiner zweiten Directionsperiode näherte, zum Bedauern Prags dem verdienten Skraup, der im September desselben Jahres sein 30jähriges Theaterjubiläum feierte und nun mit 1.050 fl. Pension in den Ruhestand trat. Er gründete in Prag eine Schule für dramatischen Gesangsunterricht, wurde Director der Sophienakademie, nahm aber 1860 die Capellmeisterstelle an der Oper in Rotterdam an, wo er am 7. Febr. 1872 starb. Ein Jahr vorher hatte er noch einmal sein Vaterland besucht und zur Erholung im Benedictinerkloster zu St. Margareth geweilt. F. Skraup's Capellmeister-Periode hat der Prager Oper manchen Ehrenabend gebracht. Die bedeutendsten Opern, welche in den Jahren von 1837 bis 1857 dem Repertoire eingefügt wurden, waren von ihm meisterhaft studirt, das Orchester befand sich in glänzender Verfassung. Pisařowitz, der noch immer eminente Clarinettist, der Violinist Mildner, Ferdinand Laub, der geniale Violinvirtuose, der Cellist Träg u. A. verdienten sich unter ihm ihre Sporen. Skraup dirigirte mit Präcision und wußte strenge Disciplin zu halten. — Sein Bruder Joh. Nep. Skraup, der noch heute rüstig als Domcapellmeister bei St. Veit auf dem Hradschin wirkt, wurde ebenfalls zu Wositz, wo der Vater der Skraup's Schullehrer war, am 15. Sept. 1811 geboren, wurde

am 15. Dec. 1836 Chordirector und Stellvertreter des Dirigenten der čechischen Opern, nach Stegmayer zweiter Capellmeister und Chordirector am deutschen Landestheater, welche Stelle er mit Unterbrechungen einige Decennien hindurch bekleidete. Seine Verdienste um die Kirchenmusik sind bekannt. Auch er war als Operncomponist thätig. Als in Deutschland ein Preis für die beste Oper auf den Text „Liebesring" ausgeschrieben wurde, concurrirte auch J. N. Škraup und fand lobende Anerkennung. Außerdem componirte er eine deutsche Oper „Vineta" und die čechische „Die Schweden vor Prag" (Text von Pečirka und Züngl), beide von entschiedenem Talente, wenn auch nicht künstlerischer Vollendung zeugend. Als Director der Sophienakademie wirkte J. N. Škraup von 1844 bis 1849, bei St. Veit wurde er 1845 Chordirector, später Domcapellmeister. — Der hochverdiente Orchesterdirector Pixis war am 20. Oct. 1842 im 57. Lebensjahre gestorben. Die Familie Pixis stammte aus dem Badischen. Der Vater des Prager Orchesterdirectors, Friedrich Wilh. Pixis, war 1770 Organist der reformirten Kirche in Mannheim und Schüler des Abt Vogler, auch Compositeur; sein älterer Sohn war eben unser Pixis, sein jüngerer, Johann Peter (geb. 1788), erwarb sich als Pianist einen bedeutenden Ruf, componirte 150 Werke (meist Concertstücke und Sonaten, auch zwei nicht hervorragende Opern) und war der Adoptivvater der Sängerin Francilla Pixis. Er starb am 21. Dec. 1874 in Baden-Baden, 86 Jahre alt. In Friedrich Wilhelm Pixis verlor Prag eine seiner bedeutendsten musikalischen Capacitäten, einen unermüdlichen Pfleger und Förderer der Kammermusik.*)

---

*) Der vollkommene Personalstand der Prager Oper war 1839: Dir. und Unternehmer J. A. Stöger, Regisseur des Schausp., der Op. und Posse Hr. Ernst. — Capellmeister Hr. Škraup. Orchesterdirectoren und Solospieler Pixis und Kral, Hr. Miltner (k. Solospieler). — Mad. Czegka von Auernhammer, Gesangslehrerin. — Sänger: Beck (Tenor), Brava (Aushilfsrollen), Demmer (Spieltenor), Emminger (hoher Tenor), Kunz (Baryton), Podhorsky (tiefer Tenor), Preisinger (Baßbuffo), Strakaty (tiefer Baß). — Sängerinen: Dlle.

Bei Beurtheilung der Leistungen der Stöger'schen Oper unterschieden die Prager streng zwei Abschnitte: jenen vor 1837 und den zweiten von 1837 bis 1846. Den ersten Abschnitt hatte man gewissermaßen als die „goldene Aera" der Stöger'schen Oper

Eschen (Sopran), Dlle. Grosser (hoher Sopran), Mad. Podhorsky (Mezzosopran), Dlle. Zöllner (Localsängerin). — Chorpersonale: J. N. Skraup, Chordirector; Dussek, Chorinspicient; Chorsänger: Czeska, Dlauhy, Farsky, Hruschka, Nicolai, Pekarek, Pohl, Rosenberg, Ruppert, Schimmel, Schmidt, Spieß, Stephani, Zechtiel; Chorsängerinen: Dlles. Fetter, Fischer, Gieb, Jakisch, Lorch, Lorenz, Neuhof, Nicolai, Otto, Suchanek, Weisbach, Zolini, Mesdames Leners, Skalny, Spieß, Torckel. — Balletpersonale: Balletmeister Raab; Ballet-Orchester-Director Fischer; Solotänzer Feigert, Leners; Mimiker Hametner, Rosenberg, Schmidt; Solotänzerinen Dlle. Fiedler, Mad. Springer; Figuranten Hunka, Klempfner, Kneisel, Holly; Figurantinen Dlles. Breyer, Fonkel, Janauschek, Kneisel, Mussil, Oberrauch, Schmidt, acht Kinder. — Decorations-Maschinerie- und Garderobepersonal des Theaters: Mösner, Decor. u. Maler; G. Weber, Theatermeister, Maschin.- u. Beleucht.-Inspector; J. Weber, Schnürmeister; Hutterer, Obergard.; Mad. Paulino, Obergarderobière, Swoboda, Friseur. (Schauspielpersonal siehe Seite 230.)

Im J. 1843 registrirte man: Reg. d. Oper u. Posse Preisinger, Capellm. J. Skraup, 1. Orchesterdir. Miltner, 2. Orchesterdir. Kral, Dirigent der Balletmusik Fischer. — Sänger: Brava (Baßp.), Demmer (Spieltenor), Emminger (hoher Tenor), Kunz (1. Bar. u. Baßp.), Mayr (1. Tenorp.), Podhorsky (tiefe Tenorp.), Preisinger (Baßbusso), Rosenberg (kleine Tenorp.), Schütky (hohe Baßp.), Strakaty (tiefe Baßp.). — Sängerinen: Dlle. Grosser (1. hohe Sopranp.), Dlle. Köckert (Sopran und Soubr.), Mad. Podhorsky (Mezzosopr., Bravoursängerin), Mad. Raab (Localsäng.), Dlle. Senger (Sopranp.). — Chorpersonale: Chordirector Negedly, Chorinsp. Rosenberg; Chorsänger Bunzmann, Chalupa, Czeska, Dussek, Farsky, Hynek, Max, Nicolai, Osterauer, Pohl, Ruschek, Schimmel, Schmidt, Stephan, Zechtiel. — Chorsängerinen: Dlles. Dussek, Eberle, Fischer, Gieb, Jakisch, Lorenz, Weisbach, Mesdames Hynek, Leners, Neuhof, Preisler, Zechtiel. — Orchester 40 Mitgl., Theaterdiener Dominik Oberthor, Orchesterdienerin Anna Oberthor. — Ballet: Ballet- und Pantomimen-Meister Paolo Rainoldi. — Tänzer: Caldi (1. Solot.), Feigert, Hika, Kneisel d. ä. u. j., Lenners, Nolly, Pohl, Zettel. — Damen: Mad. Springer (1. Solot.), Dlle. Janauschek d. ä. u. j., Dlles. Janiček, Kanturek, Kneisel, Rinesch, Schmidt d. ä. u. j., Mad. Pohl. — 16 Eleven in der Tanzschule.

im Gedächtnisse, über die Leistungen in den späteren Jahren brach man mit raschem Urtheil den Stab. Die Gerechtigkeit dieses Urtheils erscheint uns indeß nicht ganz erwiesen. Es ist wahr, die goldenen Tage waren mit der Lutzer, mit Pöck, mit dem überspannten Ausstattungsluxus u. s. w. dahin, die vorzüglichsten alten Kräfte konnten dem Zahne der Zeit nicht vollkommen widerstehen, und die Neu-Acquisitionen waren nicht immer als „Gewinn" zu betrachten; es ist wahr, Stöger huldigte der materialistischen Richtung, hielt sich an das, was Cassa machte, und nicht immer an das, was das künstlerische Interesse erheischte — das Alles soll nicht bestritten werden; heutzutage, wo wir vom streng objectiven Standpunkte in die Vergangenheit zurückblicken, müssen wir aber auch zugestehen, daß Stöger's Oper auch in ihrer Niedergangsperiode von der rührigen Thätigkeit ihres Leiters Zeugniß ablegte. Die Erfolge wurden bescheidener, weil die Besetzungen nicht mehr auf alter Höhe standen, und die stark geleerte Directionscassa konnte einen gesteigerten Ausstattungspomp, nach dem die verwöhnten Prager verlangten, nicht mehr bestreiten. Daß jedoch — nach heutigen Begriffen — Manches und Gutes geleistet wurde, möge ein Blick auf das Novitätenrepertoire der fraglichen Periode beweisen, welcher ja eine rasch und stark producirende Zeit wesentlich zu statten kam. Donizetti, Auber, Halevy, Adam, Lortzing, Marschner und Meyerbeer waren wohl die zuverlässigsten Mitarbeiter einer Opern-Direction, und die Prager Direction verschloß keiner Stylrichtung, keiner nationalen Richtung in der Oper ihre Bühne.

Wir beginnen mit einem in doppelter Hinsicht interessanten Abende, der allerdings noch in die Aera der Wirksamkeit Pöck's fällt, dem des 24. Juni 1837. Man gab zum Benefice des Ehepaars Podhorsky die neue Oper „Der Berggeist" unter der persönlichen Leitung des Componisten Ludwig Spohr. Neben den Namen Beethoven's, Haydn's und Mozart's wurde in den damaligen musikalischen Soiréen Prag's auch jener Spohr's genannt, dessen „Faust" und „Jessonda" zugkräftige Repertoire-Opern waren. Die Kunde, daß der beliebte Tondichter, der auf

einer Badereise nach Prag gekommen war und schon einer Vorstellung seiner „Jessonda" im ständischen Theater beigewohnt hatte, ein neues Werk selbst dirigiren werde, hatte selbstverständlich das Haus in allen Räumen gefüllt. Als Spohr im Orchester sichtbar wurde, begrüßte ihn stürmischer Beifall, der sich mehrmals wiederholte, als sich der Componist dankend gegen das Publicum verneigte. Auch im Laufe der Vorstellung wiederholten sich Beifall und Hervorrufe, obwohl der bizarre Text und die nicht eben hervorragende Musik ziemlich kalt ließen. Spohr heimste eigentlich nur die Erfolge seines „Faust" und seiner „Jessonda" ein. — Am 6. December desselben Jahres hatte eine zweite Novität, Donizetti's „Hugo von Paris" einen ebenfalls schwachen Erfolg. Die nächste Neuigkeit, Halévy's „Jüdin", welche am 25. Juli 1838 ihren Einzug in Prag hielt, wäre beinahe an Besetzungsverhältnissen total gescheitert. Zwei wesentliche Partien, die Sarah damalige Bezeichnung für Recha) und der „Graf Arnauld" (Reichsfürst Leopold) waren in unzuverlässigen Händen. Dlle. Eschen, die erste Recha in Prag, war der großen Aufgabe nicht gewachsen und überdies unpäßlich, Beck als Arnold oder Leopold unzulänglich, Demmer gab sich redliche Mühe, den Eleazar zur Geltung zu bringen; wirklich gut aber waren nur die Podhorsky (Isabella, oder nach dem heutigen Personenverzeichniß Eudoxia) und Kunz (Comthur oder Cardinal). Wie man sieht, hatte die Censur sorgfältig Alles hinweggeräumt oder modificirt, was in der Handlung nur einigermaßen anstößig sein konnte. Der „Reichsfürst" fiel und wurde zu einem „Grafen Arnauld", der „Cardinal" zu einem „Comthur", selbst die Prinzessin Eudoxia und Recha hatten sich in eine Isabella und Sarah umwandeln lassen müssen. Später gewann die „Jüdin" durch die Neubesetzung der Sarah mit der Großer, aber erst allmälig gelang es der Halévyschen Oper, sich im Repertoire der Prager Bühne einzubürgern. Niemals gelang dies Lortzing's komischer Oper „Die beiden Schützen", (9. October 1838) einem der schwächeren Werke dieses Componisten. „Lucia, die Braut von Lammermoor" wurde am 27. October 1838 von der Podhorsky creirt (Emminger-

Ravenswood, Beck-Arthur). Das nächste Jahr (1839) brachte zunächst eine Novität von Dessauer, den „Besuch von St. Cyr“ (zum ersten Male am 31. Jän.), der jedenfalls als das Werk eines begabten einheimischen Componisten bedeutenderes Interesse beanspruchte; die Oper war ein feines musikalisches Lustspiel im Style Auber's und Herold's, die an den Sänger ebenso hohe Anforderungen stellte als an den Schauspieler und deshalb schwer zu besetzen war. Dessauer hatte Geist und Geschmack in der Betonung der nach Bauernfeld bearbeiteten, am Hofe Ludwig's XIV. spielenden Handlung an den Tag gelegt, die Direction eine glänzende Ausstattung beigestellt.

Einige Wochen später (19. Febr.) kam Auber's „schwarzer Domino“ mit der Podhorsky als Angela, Demmer als Massarena und Kunz als Juliano an die Reihe, am 12. März Adam's Oper „Zum treuen Schäfer“, am 18. Mai „der Pariser Perruquier“, Text von Planard und Duport, Musik von Thomas, besonders gehalten durch Demmer's köstlichen „Flechinel“; Adam's „Brauer von Preston“ (23. August) brachte Demmer als „Daniel“ einen neuen Triumph, er machte Glück im Spieltenorfache. Am 4. Oct. folgte Marschner's „Templer und Jüdin,“ deren Première in Bezug auf Costüme, Scenerie und Comparserie an die glänzendsten Erfolge der ersten Stöger'schen Directionsjahre erinnerte. Besonderen Effect machte die Anordnung und Besetzung der Tribünen, von denen das „Volk“ auf das Gottesgericht herabsah. In den Ballets ragten Feigert und Mad. Springer hervor. Dlle. Großer entfaltete die volle Kraft ihrer Stimme als Rebecca; ihr secundirten Kunz-Guilbert, Emminger-Ivanhoe, Strakaty-Großmeister, Demmer-Wamba u. A. Die Oper war ein entschiedener Gewinn für das Repertoire. Sechs Opernnovitäten in Einem Jahre sprachen — nach unseren Begriffen — überhaupt für die Thätigkeit der Opernleitung.

Dieselbe Regsamkeit machte sich 1840 bemerkbar. Den Reigen eröffnete eine Novität des damals Repertoire-beherrschenden Donizetti, dessen Genre die Kritik ebenso eifrig als erfolglos zu bekämpfen gewohnt war. Donizetti's „Antonio Grimaldi“ (nach

Bilderás' „Marino Falieri"), den man am 12. Jäner 1840 in Prag sah, hatte übrigens nicht das Glück der „Lucia". Am 1. Febr. sah man eine halbe Novität, Cherubini's seit Decennien nicht mehr gegebene „Medea", mit der Großer in der stimmverwüstenden Titelrolle, am 16. Febr. Paër's ebenso lange ausgesetzten „lustigen Schuster" mit der Podhorsky als Luise, im März die schwache Oper „die Felsenmühle von Estalières" von Miltitz und Reissiger, am 3. April mit der Grosser nach sehr langer Pause Herold's „Marie", am 30. Mai aber wurden bei gedrängt vollem Hause aufgeführt „die Ghibellinen in Pisa", große Oper in 5 Acten nach dem Französischen des Scribe deutsch bearbeitet von Georg Ott zu der Musik der „Hugenotten" von Meyerbeer. Mit Spannung sah Alles der Novität entgegen, deren Handlung von der Censur in der umfassendsten Weise in's Harmlose übersetzt worden war. Von der Bartholomäusnacht und den Schrecken des französischen Religionskampfes war nirgends die Rede. Raoul, der „katholische Edelmann", war in einen deutschen Ritter und das „Haupt der Ghibellinen in Pisa" verwandelt. Ihm gegenüber stand der Welfenhauptmann Bernardo Visconti (St. Bris), dessen Tochter Beatrice (die „Valentine" Scribe's) an „Varna, den reichsten Pisanischen Welfen" (Nevers) vermält war. Aus der pikanten „Margarethe v. Valois" war eine „Fürstin Isabella", aus dem eingefleischten Hugenotten Marcell ein „eingefleischt ghibellinischer Knappe Marcellus" geworden. Statt der Katholiken und Protestanten standen sich also Ghibellinen und Welfen gegenüber, und daß es bei einem derart unterlegten Texte nicht an Widersinnigkeiten fehlte, ist leicht begreiflich. Die Vorstellung dauerte, obwohl das Zigeunerlied, dann das Eröffnungsballet und die darauf folgende Arie Raoul's im fünften Acte weggelassen war, volle vier Stunden und gereichte der Direction und Regie, dem Capellmeister und den Darstellern zur Ehre. Man sah, daß Alles gethan worden war, um die Riesenaufgabe zu bewältigen. Die Podhorsky war die erste Königin (damals Isabella), die Großer die erste Valentine (Beatrice), Demmer der erste Nevers (Varna), Emminger der erste Raoul, Kunz der erste Marcell,

Strakaty der erste St. Bris (Visconti) in Prag. Als Beatrice glänzte in einer der nächsten Reprisen die Hasselt-Barth. Die Prager nahmen Meyerbeer's Schöpfung mit stürmischem Beifall auf; der Soldatenchor und der Zigeunertanz mußten bei der ersten Vorstellung wiederholt werden; später ersuchte eine eigene Annonce am Zettel, Da Capo-Rufe zu unterlassen, um nicht die Vorstellungen allzu sehr zu verlängern. — Eines ebenfalls durchschlagenden aber nicht anhaltenden Erfolges erfreute sich Halévy's „Blitz" (3. October). Feistmantel meinte in einem Extempore, im ständischen Theater habe der Blitz eingeschlagen. Hatte „der Blitz eingeschlagen", so erlebte die nächste Novität Halévy's, „Der Sherif" (am 27. Nov.) einen entschiedenen Durchfall. Dafür wurde das Jahr noch mit einer großen That beschlossen, der ersten Aufführung von Marschner's „Hans Heiling" (30. Dec.). Die Oper sprach noch mehr an als „Templer und Jüdin"; die imposant-düsteren Geisterchöre im Gegensatze zu den gemüthlich frohen Ensembles der Erdbewohner verfehlten ihre Wirkung nicht. Kunz war in der Titelrolle einmal mehr als stimmgewaltiger Sänger; er war auch in den schwierigen Charakter Heiling's eingegangen und spielte effectvoll. Emminger gab den Conrad, die Großer als Beneficiantin die Anna; die Königin der Erdgeister war in den Händen einer nicht unbegabten aber noch unreifen Debutantin, Dlle. Therese Block.

Das Jahr 1841 brachte fünf Opernnovitäten. Am 30. April eröffnete Halévy's „Guido und Ginevra, oder die Pest in Florenz", mit Beck als Guido, der Großer als Ginevra, der Podhorsky als Ricciarda den Reigen. Mit großartigem Ausstattungsaufwand ging am 27. August Auber's „Zanetta" mit der Großer in der Titelrolle in Scene, Dank der guten Leistungen und der Auber'schen Musik mit hübschem Erfolge. Wenig Eindruck machten Donizetti's „Römer in Melitone" (16. October). Glücklicherweise folgte schon nach drei Wochen (5. November) eine Novität, die sich bis heute frisch am Repertoire erhalten hat, Lortzing's „Car und Zimmermann". Die Oper hatte, trefflich besetzt und gegeben, einen vollen Erfolg. Preisinger schuf den

Van Bett äußerst ergötzlich; Kunz als Car, Demmer (Beneficiant) als Iwanow, Emminger als Marquis und die Großer als Marie gaben ein tadelloses Ensemble. Am Schlusse des Jahres (15. Dec.) feierte der heutzutage über Gebühr vergessene Mercadante einen Triumph in Prag mit seiner tragischen Oper „Gabriele Vergy". Ein Hauptverdienst daran hatte freilich Francilla Pixis, welche, damals 24 Jahre alt, in der Titelrolle als Gast Hervorragendes leistete. Die Wahnsinnsscenen des letzten Actes konnte keine Künstlerin so überwältigend geben als Francilla Pixis, deren Erfolge in „Gabriele Vergy" zahllos waren.

Den ersten bedeutenden Novitätenabend im Jahre 1842 hatte die Prager Oper mit „Lucrezia Borgia" (16. März) zu verzeichnen, eingeführt von der Podhorsky, welche den Orsino für Prag creirte. Die Titelrolle schuf die Großer, den Alfonso Kunz, den Gennaro Emminger. Die Aufnahme der Oper war eine solche, wie sie nur die besten Donizetti'schen Werke in Prag fanden. Desselben Maëstro „Marino Falieri" kam am 28. April zur Aufführung. Die Première der Oper erhielt ein besonderes Lustre durch die Mitwirkung der Lutzer als Ellena. Die Beifallsstürme, mit denen dieser Gast beehrt wurde, waren nicht zu zählen; nach dem ersten und letzten Acte flatterten aus den oberen Räumen Exemplare eines Lobgedichtes auf die Heldin des Tages herab. Die Gänge, Sprünge, Fiorituren und Trillerketten, mit denen Jenny blendete, wurden enthusiastisch aufgenommen. In Auber's „Krondiamanten" (13. Aug.) glänzte die Podhorsky als Theophila, die Herrmann als Donna Diana, Demmer als Santa Cruz. Lortzing's „Hans Sachs" (8. Oct.) brachte es trotz der vortrefflichen Besetzung (Sachs-Kunz) zu keinem entschiedenen Erfolge, eben so wenig Reissiger's Oper „Adèle de Foix" (mit der Großer in der Titelrolle, am 14. November). Erst „Marie, die Tochter des Regiments", die sich am 7. December in Gestalt der Großer allerliebst einführte, siegte auf allen Linien. Die Großer hatte kaum noch einen glänzenden Erfolg gehabt, neben ihr brillirte Preisinger als Sulpiz, Schütky als Hortensio, der Beneficiant Demmer als

Tonio. Die „Regimentstochter" erlebte in rascher Aufeinanderfolge etliche Dutzend Aufführungen, und so oft ihr Trommelwirbel ertönte, war das Haus gefüllt.

Das interessanteste Opernereigniß des Jahres 1843 war die freilich stark verspätete erste Aufführung von Gluck's „Iphigenie auf Tauris" mit der Stöckel-Heinefetter (10. Februar). Der Erfolg war ein glänzender, leider blieb es aber bei Einer Aufführung der so spät gekommenen, glänzend aufgenommenen Oper; erst 1846 brachte die Hetznecker noch zweimal Iphigenie auf die Bühne. Die anderen Novitäten des Jahres waren mehr weniger belanglos. Netzers „Mara", das Erstlingswerk eines heimischen Componisten (zum 1. Mal am 10. November), versprach viel für die Zukunft, war aber eben Erstlingswerk, „Bianca und Elaisa" (il giuramento) von Mercadante (24. März), Auber's „Herzog von Olonne" (15. Aug.) und die Operette „Marie, Max und Michel" (von einem anonymen Autor) konnten sich nicht behaupten. — Das nächste Jahr (1844) brachte nur drei Opernnovitäten: am 3. Febr. Lortzing's „Wildschütz" zum Besten der Großer (Baronin). Die Oper gab dem wackeren Brava Gelegenheit, als Schulmeister Baculus Stürme von Heiterkeit zu erregen. Am 17. Februar brachte Dlle. Köckert Auber's „Teufels Antheil" auf die Prager Bühne und spielte selbst den Carlo munter und gewandt. Donizetti's „Linda von Chamounix" wurde am 23. April von der Podhorsky in Prag eingeführt und brachte der Beneficiantin glänzende Erfolge. — 1845 gab es ebenfalls nur drei Novitäten: zunächst Balfe's „vier Haimonskinder" (zum Benefice Damcke's am 15. März). Die heroisch-romantische Oper „Zamora" von Joseph Heller, die am 21. Juni an die Reihe kam, war ein annehmbares Erstlingswerk heimischer Arbeit mit ebensoviel Vorzügen als Schattenseiten. Der Componist, eine in Prager musikalischen Kreisen bekannte Persönlichkeit, fungirte als Secretär bei der damaligen k. k. Cameral-Gefällenverwaltung. Durch körperliches Leiden der Gesellschaft theilweise ferngehalten, trieb er mit Eifer Musik und verfügte über ein respectables musikalisches Wissen. Nach einigen Monaten

der Ruhe und Stille auf dem Gebiete der Oper gab es ein Ereigniß. Flotow's „Stradella" hielt am 21. November seinen lang erwarteten Einzug in Prag. Damcke sang die Titelrolle, ohne sie mit seinem nicht eben imposanten Organ zu voller Wirkung zu bringen; die Großer, welche abermals zu der interessanten Novität als Beneficiantin Pathe stand, war die erste Leonore, Kunz und Emminger brillante Banditen, Strakaty gab den Bassi, der wackere Clarinettist Pisařowitz excellirte in der virtuosen Begleitung des Ständchens. „Stradella" hatte einen glänzenden Erfolg und erlebte in wenigen Monaten zahlreiche Reprisen. Später brillirte Tichatschek als Gast in der Titelrolle. Das seltene Experiment der Schwarz, welche mit ihrer herrlichen Altstimme den tenoristischen Helden übernahm, wurde bereits erwähnt. Diese Oper war überhaupt, abgesehen von Auber's „Sirene", die am 7. Jän. 1846 erschien und Dlle. Kirchberger als Zerline einen hübschen Erfolg brachte, die letzte große That Stöger's in seiner ersten Directionsperiode.

Daß man auch in der sogenannten Niedergangsperiode der ersten Stöger'schen Direction auf operistischem Gebiete dem dolce far niente nicht huldigte, wird man aus dieser Novitätenrevue entnommen haben. Daß aber trotz dieser Novitäten-Reihe die wirkliche Ausbeute an gediegenen Repertoire-Opern nicht immer groß war, wird der Direction nicht allein in die Schuhe zu schieben sein. Eine wahrhaftige Oede im Repertoire trat nur vereinzelt, bedingt durch widrige Verhältnisse und besondere Verlegenheiten der Direction, ein. Wir Modernen sind in den Ansprüchen an die Zahl der Opernnovitäten zurückgegangen, und auch das normale Repertoire der 40er Jahre, das neben Donizetti, Marschner, Lortzing, Auber, Bellini, Spohr, Adam, Halévy, Flotow, Herold, Reissiger, Meyerbeer auch Mozart, Méhul, Spontini, Isouard u. s. w. ihren Raum gönnte, erscheint uns in bei weitem weniger düsterem Lichte als den Zeitgenossen. Unterlassungssünden gab es freilich auch, und mit dem Donizetti-Cultus war die ernste deutsche Kritik sehr unzufrieden. Und gerade in Prag war in jenen Tagen die Musikkritik glänzend vertreten.

Das Urtheil Bernhard Gutt's*) in der „Bohemia" wurde weit außerhalb Prags respectirt. Welche edle Richtung, echt künstlerische Tendenz und Strenge Gutt in seiner kritischen Thätigkeit einhielt, beweist die folgende Klage, die er in seiner Uebersicht über die Leistungen der Oper im Jahre 1845 aussprach:

„Die Zahl der aufgeführten Opern betrug 31 und vertheilte sich ziemlich gleich zwischen die deutsche, französische und italienische Schule; sehen wir aber nach dem Entscheidenden, nach der Zahl der Aufführungen, so drängt sich sogleich das alte leidige Uebergewicht der neuwälschen Musik wieder auf. Für die deutsche Oper entfallen 29, für die französische 25, für die italienische 53 Abende. Man findet in dem Repertoire „Linda von Chamounix" 11mal, Gluck's „Iphigenie" 2mal, „Norma" 7mal, „Don Juan" 1mal, „Lucrezia Borgia" 8mal, „Titus" 1mal, „Belisar" 6mal, „Figaro's Hochzeit" 1mal. Nur „Stradella" wußte es auf die Zahl der Musen zu bringen, und durch eine wunderliche Laune des Schicksals kam ihm die „Zauberflöte" nahe. Spohr ist im Strome der Zeiten untergegangen. Fidelio haben wir längst vergessen; daß Weber außer dem „Freischützen" einige gar nicht üble Sachen schrieb, wissen wir aus dem Schilling-schen Plätzer, von der Existenz eines gewissen Lindtpaitner, Marschner u. s. w. gehen dunkle Gerüchte um, und ich glaube sogar, Mozart wäre verschollen, wenn er nicht ein glückliches und in Prag oft genug wiederholtes Wort gesagt hätte. Donizetti ist der Mann der Zeit, Donizetti für immer . . ."

*) Bernhard Gutt stammte aus Rixdorf in Böhmen, war von seinen armen Eltern für den geistlichen Stand bestimmt, beschäftigte sich aber schon in der „Philosophie" zu Prag mit besonderer Vorliebe mit Musik- und dem Studium moderner Sprachen und trat statt an die theologische an die medicinische Facultät über, ein Schritt, der ihn jeder Unterstützung beraubte, so daß er, vom Hunger getrieben, sich entschloß, das Handwerk seines Vaters, die Scheerenschleiferei, zu ergreifen und zu seinen in Potsdam angesiedelten Eltern abzureisen. Zum Glück gelang es edlen Freunden, ihn noch rechtzeitig von der Wanderschaft abzubringen und ihm einige Lectionen zu verschaffen, u. A. auch bei den Kindern des Aesthetikers Prof. Anton Müller, nach dessen Tode ihm sein neugewonnener Gönner Dr. Rudolf Haase das Referat über Theater und Musik in der „Bohemia" übertrug. Franz Klutschak und Bernhard Gutt haben dieses Blatt damals bereits auf eine bedeutende Höhe gebracht, das Kunsturtheil der „Boh." ist maßgebend geblieben in Prag. Als „Recensenten" wirkten in Stöger's Zeiten noch der nachmals berühmte Musikschriftsteller Ambros, der Dichter Uffo Horn, W. A. Gerle, Graf Lanjus (damals k. k. Cameral-Concepts-Praktikant) u. A.

Von den Gastspielen gilt in der Hauptsache für die Oper dasselbe, was wir bei der Besprechung des Schauspiels bemerkten: illustre Künstler und Künstlerinen, daneben Mittelmäßigkeiten und Debuts in Menge. Erst gegen Schluß der Direction trat Besserung ein. Man hörte 1837 außer der Lutzer noch den von früher bekannten Tenoristen Dams, der aber nicht mehr recht durchgreifen konnte, und im December Tichatschek, der damals nach Dresden in sein Engagement ging und auf der Durchreise zweimal sang, aber, im Gebrauche seiner colossalen Mittel beengt, die Prager noch nicht erwärmte.*) 1838 erschien Schmezer, der berühmte Chapelou, Arthur (in Straniera), Nemorin, Titus u. s. w., in mehr als zwanzig Vorstellungen als Gast, 1839 die Stöckel-Heinefetter und die Lutzer in ihren Glanzrollen, 1840 die Hasselt-Barth (Donna Anna, Norma, Antonina in Belisar, Beatrice in den „Ghibellinen" u. s. w.), die Bodgorschek, eine der gewaltigsten

*) Josef Tichatschke (dies ist sein richtiger Name) ist am 11. Juli 1807 zu Weckelsdorf in Böhmen, einem durch seine „Felsenstadt" berühmten Orte, als der Sohn des armen Webermeisters Wenzel Tichatschek geboren, lernte die Elemente der Musik von dem tüchtigen Schulmeister und Organisten Jos. Wittich und erregte durch sein Talent und seine selten schöne Stimme in der Heimat Aufmerksamkeit. Die Lehrer Franz Kopp und Wittich und der Pfarrer Hermann berathschlagten über die Zukunft des Knaben, und dem Pfarrer gelang es, nach entsprechender Vorbereitung Tichatschek's dessen Aufnahme unter die Chorsänger an der Abteikirche zu Braunau zu erwirken. Unter der Leitung der würdigen Benedictinermönche bildete sich der Knabe nun am Stiftsgymnasium aus, während Lehrer Kopp den Gesangsunterricht besorgte; mit Wohlgefallen hörte man bei Figuralmessen die schöne Altstimme des kleinen Tichatschek, allmälig wurde dieselbe zum Tenor, Tichatschek aber kam durch Vermittlung des Pfarrers Hermann vom Gymnasium an die militärisch-medicinische Josephs-Akademie nach Wien, wo er aber mehr als Tenorist denn als Mediciner von sich reden machte. Der Chordirector am Kärtnerthortheater und Regenschori an der Barnabitenkirche zu S. Michael, Weinkopf „entdeckte" gewissermaßen die ganz außergewöhnliche Bedeutung seiner Stimm-Mittel. Nun nahmen die Zureden, „zum Theater zu gehen", täglich überhand; Tichatschek, der sich ohnedies zum Militärarzte nicht geschaffen fühlte, that endlich den entscheidenden Schritt und wagte am 16. Jäner 1830 sein „erstes Debut" als — Chorist beim Kärnthnerthortheater. Gleichzeitig nahm er Lectionen

Altistinen ihrer Zeit, die neben der Hasselt-Barth (Julie) den Romeo sang, aber auch ein seltenes Experiment zum Besten gab, indemsie den Othello, eine ausgesprochene Herrenpartie, sang. Und die Podgorschek sang nicht nur großartig, sondern spielte auch mit afrikanischer Gluth, und was das Interesse an der Vorstellung noch erhöhte: in einer Loge saß einer der merkwürdigsten Männer seiner Zeit, Fürst Pückler-Muskau. In demselben Jahre concertirten Moscheles und Dreyschock im ständischen Theater. 1841 sangen der Italiener de Bezzi, der stimmgewaltige, aber schon stark bergab gehende Breiting, der ebenfalls schon verblühende Wild, dann Francilla Pixis, die geniale Mezzosopranistin. Francilla Pixis (geb. 1816 zu Lichtenthal bei Baden-Baden) war als Waise von Peter Pixis, dem Bruder des Prager Orchesterdirectors, adoptirt worden, hatte dessen Namen angenommen und war von ihm sorgfältig herangebildet worden. Anfangs Concertsängerin, ging sie 1834 zur Bühne, feierte im Münchener Enga-

---

im sogenannten italienischen Gesange bei Cicimara und erhielt durch besondere Protection Gelegenheit, sich etliche Male auch in kleinen Solo-Rollen zu zeigen, wobei sein dominirender Tenor niemals verfehlte, die Leute nach seinem Namen neugierig zu machen. Im Jahre 1834 trat er sein erstes Engagement als Heldentenor am ständischen Theater in Graz an, und im Sturme eroberte er sich die Sympathien des Publicums, dessen erklärter Liebling er blieb. Ein Gastspiel in Wien hatte weniger sensationellen Erfolg, die Dresdner Hoftheaterleitung aber machte Tichatschek einen brillanten Antrag, und 1838 zog der Sänger in Elbe-Florenz ein, das nun seine zweite Heimat blieb, das ihn im Zenith des Ruhmes stolz sein eigen nennen durfte. Auf der Durchreise ließ sich Tichatschek am 28. Dec. 1837 in Prag als „Arthur" in der „Unbekannten" von Bellini hören. Man rühmte seine angenehme Erscheinung, seinen schönen Wuchs und seine gefällige Gesichtsbildung; an seinem Tenor die seltene Kraft, Fülle und Biegsamkeit, deren echt dramatischer Gebrauch in jeder Partie das Publicum für ihn gewinnen müsse. Bei einzelnen Momenten gab es stürmischen Beifall, im Allgemeinen aber war der Erfolg kein großartiger, da eine Indisposition dem herrlichen Organ Fesseln anlegte und auch die Fortsetzung des Gastspiels unmöglich machte. Erst nach 9 Jahren erschien er wieder in Prag. Mittlerweile hatte sein Name die Runde durch Deutschland gemacht, er war Deutschlands „erster und einziger Tenor" geworden. Als solchen werden wir ihm noch begegnen.

gement Triumphe, gastirte in Deutschland, Paris und London, wirkte von 1839 an in Neapel, von wo sie eben 1841 nach Deutschland kam. Später heiratete sie einen italienischen Nobile und zog sich ins Privatleben zurück. — Als Concertist ließ sich 1841 Ole Bull in Prag hören. 1842 kamen die Lutzer, neben welcher als Prinz-Regent ihr damals 20jähriger Bruder sang, Schmezer, Pöck, Schütky (wurde engagirt), Ehlert (Tenor-Debut), Mad. Dressler-Pollert u. A.; 1843 abermals die Stöckel-Heinefetter, dann in drei Gastspielcyclen die Berliner Hofopernsängerin Dlle. Tuček, eine liebliche Erscheinung, deren Regimentstochter Aufsehen machte und die noch in einer Serie anderer Rollen (Angela im „schwarzen Domino", Amina in der „Nachtwandlerin", Susanne, Theophila in den „Krondiamanten" u. s. w.) entzückte. Die Viardot-Garcia sang zweimal, mit großem Erfolge, wenn man auch in vieler Hinsicht der Lutzer den Vorrang vor ihr zuerkannte. Der interessanteste Gast im nächsten Jahre war ein Sänger, der in Böhmen geboren, auch in Prag unter Stöger die künstlerische Laufbahn betreten hatte, dessen Ruf nun aber ganz Deutschland erfüllte — der Barytonist Johann Baptist Pischek. Zu Mscheno bei Melnik am 14. October 1814 geboren, hatte er das Augustiner-Gymnasium in Böhmisch-Leipa besucht und schon dort als Altist am Chore gesungen. In Prag, wo er Philosophie studirte, sang er in der Minoritenkloster-Kirche zu St. Jacob; bereits im 17. und 18. Jahre wurde aus seinem Alt ein kräftiger Baß. Die erste Theatervorstellung, die er sah, war der „Barbier von Sevilla" mit Pöck, der ihn so entzückte, daß er sogleich den Figaro studirte und ein Jahr später bei Capellmeister Triebensee Probe sang. Die Arie Tristans aus „Jessonda" sang er vortrefflich, so daß ihn der Stimmenjäger Stöger auf der Stelle auf fünf Jahre engagirte. Am 24. Juli 1835 absolvirte Pischek als Orovist in „Norma" in einer Gastvorstellung der Heinefetter sein Debut am ständischen Theater mit Glück;*) aber auch die

*) Den Verlauf dieses Debuts hat Pischek selbst in humoristischer Weise geschildert. „Das fremde Gewand," — erzählte er oft von diesem ersten Versuch — „der lange Bart, Alle um mich her mit Farben auf dem Gesichte,

üblichen Theaterintriguen begannen, man hintertrieb sein Auftreten in großen Rollen, und erst nach vier Monaten durfte er den Ambrosio im „Nachtlager" singen. Neben Pöck war in Prag kein Platz für Pischek; er begehrte im Februar 1836 seine Entlassung, die ihm von Stöger und Triebensee ungern gewährt wurde. Nach langem Schwanken, nachdem er sogar die Landwirthschaft versucht hatte, machte Pischek einen neuen Versuch auf der Bahn der Kunst, ging nach Wien, vermochte aber trotz der Bekanntschaft

---

das Haus von Studenten überfüllt (ich selbst war Jurist im ersten Jahre), die vielen Lampen, dazu eine Partie, die meiner Stimmlage nicht zusagte — das Alles brachte mich in einen Zustand, der mir buchstäblich den Athem benahm. Endlich kam der verhängnißvolle Moment des Auftretens: Stöger mir zur Rechten, die gute Norma (Heinefetter) zu meiner Linken, glich ich einem Delinquenten, den man zum Hochgerichte führt. Als ich nicht hinauswollte, gab mir meine Tochter Norma einen solchen Stoß, daß ich wie betäubt hinaustaumelte. Hurrahgeschrei und Applaus von allen Seiten donnerten mir entgegen, — da vergingen mir vollends die Sinne, vor meinen Augen tanzten in Schlangenlinien die Lampen des Prosceniums, drehte sich das ganze Publicum. Ich wollte wieder umkehren, aber Stöger schrie mir ein „Zurück!" entgegen, das ich ewig hören werde. Das war der gräßlichste Moment in meinem ganzen Leben, und noch begreife ich nicht, mit welcher Dreistigkeit so oft Anfänger die Bühne betreten. Wie ich gesungen, was für Actionen ich dabei gemacht, weiß ich nicht. Man sagte mir, das Publicum habe mich sehr aufgemuntert, habe mich sogar gerufen. Das Alles war aber völlig ausgelöscht in meiner Erinnerung ..." Pischek war unermüdlich. Zu Hause, in der Garderobe, hinter den Coulissen sang er vor einer Vorstellung dutzendmal seine Partie, und nach der Vorstellung zeigte er erst in einem Nachsingen seiner Stimme „die Ruthe" für begangene Fehler. Im Eifer des Spieles ging er so weit, daß er z. B. bei Vorstellungen des „Nachtlager" fast regelmäßig Gabrielens Täubchen in der Hand todtdrückte. Seine Körperkraft war außerordentlich; er zerriß spielend ein ganzes aufeinanderliegendes Kartenspiel mit einem Ruck der Finger. Dabei war er sanft wie ein Kind — selbst in Momenten höchster Erregung. „Wenn man mich zum Aeußersten treibt," rief er einst wuthschäumend, „und jeder Schonung meiner Künstlerehre spottet, so wage ich das Letzte und thue, so wahr ich lebe — einen Fußfall vor Sr. Maj. dem Könige!" — Im J. 1863 wurde er, erst 49 Jahre alt, pensionirt, aber noch oft sang er (1865 in Prag den Rigoletto) und am Vorabend seines Todes (1873) schleppte er sich noch einmal zu seinem geliebten Flügel und sang sein Schwanenlied.

mit Wild und Conradin Kreutzer nicht einmal als Chorist unterkommen. Erst 1838 in Brünn leuchtete ihm ein günstiger Stern. Durch Zufall — der Barytonist war durchgegangen — bekam er den Richard in den „Puritanern" zu singen, machte Effect, wurde (mit 500 fl. jährlich) engagirt, kam 1839 nach Wien zu Pokorny, 1840 nach Frankfurt a. M., 1842 in das lebenslängliche Engagement nach Stuttgart. Als Pischek am 30. Juli 1844 als „Prinz-Regent" wieder die Prager Bühne betrat, wurde er begrüßt wie ein Triumphator. Der Jubel wollte kein Ende nehmen. Pischek's Organ war ein Baryton von markiger Fülle und einem unbeschreiblichen Wohlklange. Er schlug das große b offen und sonor, das eingestrichene a mit überwältigender Kraft, Freiheit und Reinheit mit der Brust an. Dies herrliche Material wußte er, Dank einer tüchtigen musikalischen Bildung, künstlerisch zu verwerthen. Mit effectvollem Wirken durch die Contraste der Stimmkraft war er sparsam, dafür war, wo er sie anbrachte, die Wirkung eine großartige. Er sang in ununterbrochenem Fluße, und sein Gesang war seelisch belebt, durchglüht von Gefühl und Begeisterung, sein Spiel echt dramatisch. Wie er Meister jeder einzelnen Note war, so durchdrang er das musikalische Element mit dem dramatischen — er lieferte Ganzes und Vollkommenes. Zum Abschiede zeigte sich Pischek am 25. August 1844 in dieser Sphäre und imponirte namentlich mit dem gewaltigen Vortrage der Uhland'schen Ballade „Des Sängers Fluch" (Musik von Esser). — Im J. 1845 hörte man (am 8. April) den jungen Bassisten Draxler aus Graz (später Wiener Hofopernsänger) als Rector in „Linda von Chamounix", die Hetznecker aus München und (im September) die geniale Marietta Alboni vom Scala-Theater in Mailand, damals unter den Fittichen Merelli's auf ihren ersten großen Touren begriffen. Sie präsentirte sich den Pragern zum ersten Male in einem selbständigen Concerte auf der Sophieninsel. Unvergleichlich schön war ihr reiner, runder und voller Ton, wohl unerreicht der Umfang ihres Organs, einer selten gehörten, entschiedenen, markigen Altstimme. Dieses Organ war bis zur Vollendung geschult, bewunderungswürdig ausgeglichen; in die flüssigste und

zierlichste Coloratur gebrochen, hatte es doch wieder im Portamento eine mächtige hinreißende Breite und eine Gewalt, die dem erhabensten Ausdrucke gewachsen war. Entfesselte jede Nummer ihres Concerts Beifallsstürme, so wuchs der Alboni-Enthusiasmus, als die Künstlerin (nachmals Gräfin Pepoli) auf den Brettern des Landestheaters einige ihrer Glanzpartien, den Maffeo Orsini, den Romeo in der Vaccaj'schen Oper „Romeo und Julie" (ein Act) und Arien oder Scenen aus anderen Opern zum Besten gab. Die Alboni bewegte sich auf der Bühne äußerst ungezwungen, beinahe nachlässig wie unter guten alten Bekannten. Ihre Soli schmetterte sie ausschließlich ans Publicum heraus, statt in den Grenzen der Oper zu bleiben, so daß sie selbst immer außerhalb derselben zu stehen schien. Lieferte die Alboni auf diese Art in der Oper eigentlich nur Solo-Productionen effectvollen Concertgesanges, so kehrte sie andererseits in ihren Concerten durch eine weitgehende Mimik die Opernsängerin heraus. Die Alboni-Enthusiasten — und das waren wohl Alle, welche sie gehört hatten — wurden im nächsten Jahre durch einen zweiten Besuch der Diva erfreut. Sie war die letzte bedeutende Gastin, welche Stöger in seiner ersten Directionsära den Pragern vorführte.

Mit „theatralischen Versuchen" war Stöger — von einigen Ausnahmen abgesehen — bekanntlich nicht sparsam. Jedes Debut hatte erfahrungsgemäß wenigstens den Erfolg eines zahlreichen Theaterbesuchs, und das war für Stöger maßgebend. So war es z. B. die sichere Aussicht auf ein ausverkauftes Haus, welche ihn dazu bestimmte, einen gewissen Kraus, eine damals stadtbekannte Prager Persönlichkeit, zu Debuts zuzulassen. Kraus hatte von seinem Vater zwei stattliche Häuser am Roßmarkt und damit ein Vermögen geerbt, zu dessen Vergeudung es einer gewissen Genialität bedurfte. Kraus, der „Herzog vom Roßmarkt", wie man ihn nannte, besaß dieses Genie, er wusch sich buchstäblich im Champagner die Hände. Auf diese und andere Weise war der „Herzog vom Roßmarkt" sein Geld, seine zwei Häuser und schließlich eine seiner Mutter ausgesetzte Leibrente los geworden und entdeckte nun den Beruf zum Künstler in sich. Stöger erhörte sein Flehen und ließ

ihn zu einem Auftreten als Pietro in der „Stummen von Portici" zu. Da der Director die Schwäche seines Debutanten für geistige Getränke kannte und ihn nicht vollkommen berauscht auf die Scene schicken wollte, sperrte er ihn den ganzen Tag vor dem Auftreten in seine Wohnung ein und maß ihm die Nahrung so diät als möglich zu. Am Abend war das Haus ausverkauft. Kraus wurde mit Halloh empfangen und bei jeder Gelegenheit mit derb-ironischem Beifall überschüttet, so daß der Theaterscandal in aller Form inscenirt war. Die Theateraufsichtscommission ertheilte Stöger einen starken Verweis, was aber nicht hinderte, daß Kraus nach einiger Zeit noch zu einem Debut in einer Posse zugelassen wurde — mit ähnlichem Erfolge wie in der Oper. Immer mehr herabgekommen, musicirte und bettelte Kraus nun als „Künstler" in Wirths- und Privathäusern und verkam im Elend als Bettler.... Solche und ähnliche Debuts konnte man Stöger eben nur verzeihen in Anbetracht der zahlreichen wirklichen Kunstgenüsse, die er Prag zu bereiten wußte.

XII.

Das Stöger'sche Theater in der Rosengasse und die čechische Bühne unter Stöger.

(Stöger als Ziegelbrenner. — Sein Neubau in der Rosengasse. — Erwerbung des Redoutenprivilegiums für denselben. — Die erste Redoute im neuen Hause. — Concerte. — Verzicht auf das Redoutenprivileg. — Bestrebungen zu Gunsten einer čechischen Bühne. — Stöger vor einer finanziellen Katastrophe; die Sanirung. — Das Redoutengebäude wird Theater mit deutschem und čechischem Repertoire. — Eröffnung des Rosengasse-Theaters 1842; das Haus. — Čechische Eröffnungsvorstellungen. — Das deutsche Repertoire: „Der Zauberschleier" und sein heiteres Gefolge. — Dolt als Träger des Repertoires; Diegelmann und das übrige Personal. — Differenzen mit der Aufsichtscommission wegen Vernachlässigung des ständ. Theaters. — Die Verhältnisse des čechischen Theaters. — J. G. Kolar. — Jos. Cajetan Tyl. — Kolar und Tyl im Handgemenge. — Das čechische Schauspiel- und Opernpersonal. — Stöger's Bemühungen für den Aufschwung der čechischen Bühnenliteratur. — Niedergang der čechischen Bühne. — Apathie des Publicums. — Restringirung der čechischen Vorstellungen; Auflassung derselben. — Maßregeln gegen das Theater in der Rosengasse vom Standpunkte der Feuergefährlichkeit. — Verbot der Mitwirkung ständischer Schauspieler. — Sperrung der Bühne und Auflösung der Gesellschaft.)

Stöger's Speculationsgeist kam nie zur Ruhe. Als zu Ende der Dreißiger Jahre der Belgier Lesire, welcher am Josephsplatze ein Walfischskelett zur Schau gestellt hatte, im Namen einer belgischen Gesellschaft ein Patent für eine Ziegelfabrik ausschrieb, bewarb sich Stöger, der einen der landtäflichen Höfe in Wysočan gekauft hatte, darum, errichtete in Wysočan Ziegeleien und betrieb nun mit besonderer Passion die Ziegelbrennerei. Das Landestheater hatte diese neue Leidenschaft Stöger's zu büßen. Tage lang weilte der Director in Wysočan, und die Kunst mußte hinter der Ziegelbrennerei, von der sich Stöger goldene Berge versprach, zurücktreten. Zum rechtsgiltigen Besitze der Wysočaner Realitäten fehlte Stöger aber noch eine Hauptbedingung: die Landtafelfähigkeit; diese suchte er nun mit dem Prager Bürgerrechte und das letztere durch den Bau eines Prager Hauses zu erwerben.

So entstand das Gebäude des Stöger'schen Theaters in der Rosengasse (Nr. 955—II.), das heute einer mit der Kunst nicht eben zusammenhängenden aber sehr praktischen Bestimmung geweiht ist — es beherbergt das k. k. Versatzamt. Bei Stöger's Unternehmungsgeist ließ sich erwarten, daß sein Haus kein Dutzendbau werden würde, und in der That erhob sich der Stöger'sche Neubau als stattlicher Palast, welchen man damals den hervorragendsten Neubauten Prag's beizählen konnte. Daß diese gewaltigen Dimensionen des Neubaues der Directionscasse durchaus nicht zuträglich waren, läßt sich begreifen. Mit einem Vermögen von 40.000 fl. C. M. hatte Stöger die Prager Theaterunternehmung angetreten. Aber bald war die Landestrauer gekommen, deren beträchtlicher Nachtheil durch eine äußerst geringfügige, kaum nennenswerthe Entschädigung durchaus nicht aufgewogen wurde; der Theaterumbau kostete mit Inbegriff der Gagenzahlung während der Theatersperre 70.000 fl. C. M., mit welcher Summe die dem Director vom Lande bewilligte Pauschalabfertigung von 16.700 fl. C. M. in keinem Verhältnisse stand. Beziffert man die Geschäfte, welche Stöger mit glänzenden Novitäten, Gästen u. s. w. machte, noch so hoch, — seine finanziellen Verhältnisse konnten durch all' diese Opfer, durch den kostspieligen Neubau in der Rosengasse, durch den beiweitem nicht lucrativen Gang der Ziegelbrennereien nur verschlimmert worden sein, ja Stöger wäre schon an dem Neubau in der Rosengasse verblutet, hätten sich nicht zur rechten Zeit Käufer für die Wysočaner Realitäten gefunden. Um dem neuen Hause seine Bedeutung zu sichern und damit seiner Familie einen Vermögensstand zu erwerben, hatte Stöger getrachtet, für den mit großen Saallocalitäten ausgerüsteten Neubau das Redoutenprivilegium zu erhalten, das bekanntlich mittelst Hofkanzleidecrets vom 23. März 1831 auf das ständische Theatergebäude übertragen worden war. Stöger hatte es hier, wie wir gesehen, ausgeübt, aber schon nach den ersten Redouten im Theater waren Uebelstände in schwerer Menge ans Licht getreten. Die Redouten hatten eine Unterbrechung der Theatervorstellungen im Gefolge, der Abgang aller Nebenlocalitäten machte den Aufenthalt in dem Theatersaale zu einem äußerst

monotonen, und der Brettergang, der auf die Dauer der Redoute vom Theatergebäude zur „Traube" geführt wurde, konnte im Falle einer Feuersgefahr zu einer traurigen Katastrophe führen. In Erwägung dieser mannigfachen Mißstände wurde schon 1837 in der Theateraufsichtscommission der Entschluß laut, das Privilegium auf die Dauer des Stöger'schen Contractes zu verpachten und eine Concurrenz auszuschreiben. Nichtsdestoweniger hielt Stöger im Laufe des Carnevals 1838 die drei Redouten auf der Färber-(Sophien-)Insel und drei an den letzten Faschingstagen im Landestheater, wobei man wieder den bedenklichen Gang zur „Traube" wandeln mußte. Im October des nächsten Jahres aber reichte Stöger ein wohlmotivirtes Gesuch um Verpachtung des Redoutenprivilegiums auf sechzig Jahre für sich und seine Erben als Besitzer des Hauses Nr. 955—II. ein. Angesichts der erwähnten Uebelstände war die Theateraufsichtscommission nicht abgeneigt dem Gesuche zu willfahren, und zwar gegen die Verpflichtung der jeweiligen Privilegiumsinhaber, 12 Percent des Reinertrages an den Theaterunternehmer zu zahlen. Als Stöger 1840 nochmals um definitive Erledigung seines Gesuches bat, erfolgte die Entscheidung, das Privilegium sei ihm und seinen Erben auf dreißig Jahre zu bewilligen, ein Gesuch der übrigen Prager Saalhälter um Zulassung zur Concurrenz aber abzuweisen.

Im Jänner 1841 stand das Gebäude vollendet da und wurde am 24. Jänner bei Gelegenheit der ersten Redoute dem Publicum eröffnet. Mit staunenswerther Schnelligkeit hatte sich der Bau (geleitet vom Architekten Joh. Heinr. Frenzel) erhoben. Am 6. Mai 1840 war der Grundstein gelegt, im Spätherbste das Gebäude bereits unter Dach gebracht worden, und nun präsentirte es sich in seinem vollen Glanze. 1380 Personen waren versammelt, um der ersten Redoute oder eigentlich der Eröffnung des neuen Stöger'schen Hauses beizuwohnen. Ueber die Einrichtung war man des Lobes voll. Der Saal selbst war bedeutend länger und breiter als der Sophieninselsaal und um drei Klafter höher als das ständische Theater. Drei Reihen Kronleuchter neben- und drei Reihen Wandkränze übereinander erleuch-

teten ihn mit tausend Kerzen, in welchem Lichtmeere sich die reiche Malerei besonders effectvoll ausnahm. Rings um den Saal liefen mehrere erhöhte Reihen von Bänken, und an den Wänden prangten große Spiegel, welche später durch Riesenspiegelfenster ersetzt wurden. Drei Stockwerke gingen rings um den Saal; in den beiden unteren waren zusammen 64 Logen, das dritte war eine offene Galerie mit mehreren Bankreihen übereinander, auf welcher das Ball-Orchester und 1100 Personen untergebracht werden konnten (im ständischen Theater nur 500). Die Logen, namentlich die oberstburggräfliche, waren elegant ausgestattet, ebenso die Boudoirs, Garderoben, Maskenzimmer u. s. w. In acht Spiel- und Ruhezimmern war für die Bequemlichkeit des Publicums gesorgt. Aus dem Saale führten zwei Stiegen in das Café und Rauchzimmer hinab, das von Säulen getragen war und zwei Billards enthielt. Jede Etage, auch die Galerie, hatte ihr eigenes Speisezimmer. Alle Localitäten konnten 5000 Personen bequem aufnehmen. Uffo Horn meinte in seinem Redoutenberichte: „Der Saal ist großartig, prächtig und schimmernd; ein akustisches Meisterstück. Man sollte Stöger eine Bürgerkrone votiren für diesen stolzen Bau, der seines Gleichen in den Hauptstädten Europas suche." Den Reigen der musikalischen Akademien, welche fortan ebenso wie auf der Färber-, seit 1841 Sophieninsel nun auch im Stöger'schen „Redoutengebäude" stattfinden sollten, eröffnete am 27. Febr. 1841 der berühmte Ritter Ole Bull mit einem Concerte, in welchem er in einer freien Phantasie „Gruß aus der Ferne" ergreifende Töne der Trennung und des Wiedersehens anschlug. Diesem Concerte ließ er am 6. März noch ein zweites folgen, das seine „Erinnerung an Prag" in drei Sätzen (mit den Ueberschriften „Nacht", „Morgenroth" und „Tag") brachte. Nicht lange übrigens blieb der Stöger'sche Saal seinem ersten Berufe, Redouten, Bällen und Concerten, getreu. Der Besuch der Redouten hielt sich durchaus nicht auf der Höhe der ersten, welcher die leidige Neugier das größte Contingent an Besuchern zugeführt hatte. Die Bälle hatten sich zumeist auf der Sophieninsel eingebürgert, und für die Concerte schien die von

Horn gerühmte Akustik nicht entsprechend genug. So waren die glänzenden Hoffnungen, welche bei dem Prunke der Eröffnungs-redoute in der Brust Stögers keimen mochten, bereits tief herab-gestimmt. Dazu kam eine scharfe Differenz, welche wegen der Verleihung des Redoutenprivilegiums an Stöger zwischen dem Oberst-burggrafen Chotek und den Ständen zu Tage getreten war. Es machten sich gewichtige Stimmen unter den Letzteren geltend, welche das Pachtgeschäft als von zu einseitigem Nutzen für Stöger, von entschiedenem Nachtheile aber für das Land darstellten, und Stöger — durch dies Alles entmuthigt und niedergedrückt — verzichtete 1841 förmlich auf das Redoutenprivilegium. Mittlerweile war freilich in ihm ein anderer Entschluß gereift, der seinem neuen Saalgebäude eine höhere Bedeutung geben sollte. Angespornt von einer Anzahl „national" gesinnter Prager Bürger, hatte er die Idee gefaßt, der Erste an die Errichtung eines čechischen Nationaltheaters zu gehen.

Als Stöger nach Polawsky, Kainz und Štěpánek die Direction des ständischen Theaters übernahm, behandelte er die contractlich festgesetzten čechischen Nachmittagsvorstellungen an Sonn- und Feiertagen ziemlich nebensächlich. Štěpánek, dessen nationaler Sinn und čechischer Dichterruf bei der Sache engagirt war, hatte bei Neuengagements von Künstlern denjenigen, welche auch des Čechischen mächtig waren, den Vorzug gegeben und überdies verwendbare Dilettanten für die čechischen Vorstellungen zu gewinnen gewußt, so daß er anständige Schauspielvorstellungen und namentlich eine achtbare čechische Oper hergestellt hatte. Bei Stöger's Directions-antritt verlor sich dieses Ensemble großentheils. Die Treugebliebenen spielten unter Štěpánek's Regie weiter, so gut es ging; für das Repertoire sorgte der Regisseur mit seinen Uebersetzungen französischer Melodramen und Wiener Volkspossen, deren Localisirung oft ein haarsträubendes Čechisch ergab. Die čechische Oper krankte an dem Mangel eines čechisch-redenden Tenors und kam in Folge dessen kaum über einige Opernfragmente und Quodlibets heraus.*)

*) In čechischen Vorstellungen wurden verwendet vom ständischen Personale: die Herren Brava, Feistmantel, Fischer, Grabinger, Hametner,

Hie und da nahm sich der lieben Popularität wegen ein deutscher Sänger die Mühe, den čechischen Text einer Oper auswendig zu lernen und wie ein Papagei mit dem fatalsten Accent herunterzusingen, welche Aufopferung für die „nationale" Sache von dem dankbaren Sonntagspublicum stets mit enthusiastischem Beifall anerkannt wurde. Unter diesen Verhältnissen waren natürlich die Klagen der čechischen Literaten, welche das Erwachen des nationalen Bewußtseins sorgfältig förderten und priesen, groß. Man betonte die Nothwendigkeit eines čechisch-nationalen Theaters und motivirte sie mit dem starken Besuche der Sonntag-Nachmittags-Vorstellungen von Seite des Volkes, sowie mit dem wachsenden Interesse der gebildeten Mittelclasse an der Entwickelung des čechischen Theaters. Stöger war mit den eigentlichen Prager Verhältnissen zu wenig vertraut, um sich nicht von dieser Nothwendigkeit und von der Ersprießlichkeit der Sache überzeugen zu lassen und sein neues Haus in der Rosengasse der čechischen Muse zu weihen. Die Stände bewilligten sein Ansuchen, die čechischen Vorstellungen und außerdem die deutsche Posse in dies Privattheater verlegen zu dürfen, um so eher, als die Nachmittags-Vorstellungen, denen die deutschen Abendvorstellungen stets auf dem Fuße folgten, mannigfache Störungen ergeben hatten und die Posse, als der Würde des ständischen Theaters nicht angemessen, längst einer Verpflanzung auf einen anderen Boden bedürftig erschien. Auch stand dieser Concession kein Hinderniß im Wege, da die Stände seinerzeit die noch für andere Theater neben dem ständischen bestandenen kais. Privilegien angekauft hatten.

Beck, Podhorsky, Strakaty, Nicolai, Zechtiel, die Damen Manetinsky, Schikaneder, Grosser, Podhorsky, Fischer, Nicolai, Skaluy, Zechtiel, sämmtliche Herren und Damen vom Chor. Die übrigen Darsteller waren Dilettanten. Vom 1. Oct. 1838 bis 30. Sept. 1839 fanden 33 čechische Vorstellungen statt. Man gab u. A. „Lear" (übers. v. Tyl), „Käthchen von Heilbronn", (übers. Filipek), „Bezähmte Widerspenstige" (übers. Štěpánek), „Jungfrau von Orleans" (übers. Machaczek), „Macbeth" nach Schiller (übers. Kolar), „Preciosa" (übers. Tyl), die Schauspiele: „Jaroslaw Sternberg", „Waise und Mörder", „Die Kärntner in Böhmen" von Štěpánek, die Opern: „Blaubart" von Grétry, „Norma" u. s. w.

Aber selbst als die Bewilligung im Princip schon ertheilt war, schien das ganze Project zerfallen zu wollen. Stöger's finanzielle Verhältnisse hatten sich nach vollendetem Bau, als die Einnahmen von Redouten, Concerten u. s. w. dem glänzenden Beginne nicht entsprechen wollten, immer mehr verschlimmert; er schien vor einer Katastrophe zu stehen. Kein Ausweg wollte sich ihm öffnen, so daß er seine Zuflucht zu einem Majestätsgesuche nahm, worin er dringend bat, sein neuerbautes Saalgebäude möge ihm entweder von den Ständen des Königreichs Böhmen abgelöst oder zur öffentlichen Ausspielung allerhöchst bewilligt werden. Der Staatsminister Graf Kolowrat forderte in Folge dessen den Oberstburggrafen Chotek zur Eröffnung der Ansicht auf, wie Stöger geholfen werden könnte. Graf Chotek ließ durch die Stadthauptmannschaft eine umfassende Erhebung über Stöger's finanzielle Lage pflegen, welche zu der Ueberzeugung führte, daß, wenn Stöger nicht hilfreiche Hand geboten würde, er ein Opfer seiner Gläubiger werden und die Theaterunternehmung einer plötzlichen Auflösung entgegengehen müßte. Stöger war durch Wechselschulden, die noch dazu mit hohen Verzugszinsen belastet waren, hart bedrängt. Seine Realitäten repräsentirten allerdings einen Werth von etwa 160.000 fl. C. M., seine Garderobe, Bibliothek, Decorationen u. s. w. einen Werth von 25.000 fl. C. M., so daß seine Activen auf 185.000 fl. C. M. veranschlagt werden konnten; doch waren diese Activbestände nicht so leicht in Baargeld umzusetzen, um die Passiven von 161.843 fl. C. M. zu decken. Auch war sein Credit zu tief erschüttert, um irgendwo ein baares Darlehen gegen billige Zinsen zur Zahlung seiner Schulden zu ermöglichen. Der mild und billig denkende Oberstburggraf erwog nun, daß das öffentliche Interesse die Aufrechterhaltung der Theaterunternehmung erheische, zumal, wenn Stöger Crida ansagen müßte, gegen seine Person executiv vorgegangen, die Theatercassa von den Gläubigern mit Beschlag belegt, die Theatergesellschaft aufgelöst und der Noth überliefert werden könnte. Graf Chotek erwog ferner, daß speciell die Stände, welche zur Erhaltung eines guten Theaters verpflichtet sind, durch Stögers Fall an Ansehen

verlieren müßten, daß der Credit des Theaters sinken würde, die Uebernahme des ständischen Theaters in eigener Regie aber einerseits nicht thunlich, andererseits sehr gefährlich wäre; auch sprächen viele Rücksichten für Stöger, zu dessen Unglück die Landestrauer und der Umbau des ständischen Theaters beigetragen hätte. Nach alledem empfahl Graf Chotek entschiedene Hilfe für Stöger. Von einer Ablösung oder einem Ankaufe des Rossengasse-Hauses könne allerdings keine Rede sein, doch könnte Stöger ein unverzinsliches Darlehen gewährt werden, welches durch das vorhandene Theaterinventar hinreichend gedeckt sei. In diesem Sinne schlug die Theateraufsichtscommission, zu deren Präsidenten am 12. April Fürst Karl Auersperg erwählt wurde, eine Abfindungssumme von 20.000 fl. C. M. als Entschädigung für die Stöger durch den Umbau des Landestheaters erwachsenen Kosten und pecuniären Nachtheile vor. Eine solche Summe wäre geeignet gewesen, Stöger zu retten. Erleichtert athmete er auf; nur zu bald aber erfolgte der Schlag, der alle seine Hoffnungen vernichtete. Ein Landtagsbeschluß entschied, Stöger sei für den Umbau nicht weiter zu entschädigen, da er außer der ursprünglichen stipulirten Pauschalsumme von 8500 fl. C. M. noch für Mehrherstellungen eine Nachtragsvergütung von 7800 fl. C. M. erhalten habe, hinsichtlich der Landestrauer aber zur Ergänzung des Vergütungsbetrages von 800 fl. noch mit 952 fl. 14 kr. entschädigt worden sei.

Man kann sich denken, in welche Bedrängniß Stöger durch diesen Bescheid gerieth. Eine Pistolenkugel schien die einzige Rettung aus diesem Labyrinthe des Mißgeschicks. Da bot ein wackerer Freund seine hilfreiche Hand, und noch einmal arbeitete sich Stöger, der halbverlorene, empor. All' seine Hoffnung war nun auf die Umgestaltung seines Redoutengebäudes in ein Theater gerichtet. In kurzer Zeit war diese Umwandlung mit dem Aufwand von 20.000 fl. C. M. beendet, und das neue Theater präsentirte sich sehr elegant und geschmackvoll. Das Gesuch, darin jeden Sonntag Nachmittag und zwei Mal in der Woche čechische Abend-Vorstellungen und an den übrigen Abenden deutsche Possen, Pantomimen und kleinere Vorstellungen geben zu dürfen, wurde

Stöger für die Dauer seiner ständischen Theaterunternehmung und mit Uebertragung der noch immer für das ehemalige Kleinseitner Theater bestehenden Concession auf das Rosengasse-Theater bewilligt. Nur knüpften sich an diese Concession die Bedingungen, daß er keinen Solosänger und keinen Darsteller von Hauptrollen ohne besondere Erlaubniß der Theateraufsichts-Commission in seinem Theater verwenden dürfe, mit Ausnahme solcher, die ausdrücklich für diese Bühne engagirt wären, daß er kein deutsches Stück zum ersten Male in der Rosengasse aufführe, ausgenommen solche Stücke, welche im ständischen Theater nicht zugelassen würden und endlich, daß er keine Decorationen von der letzteren Bühne in seinem Privattheater verwende.

Am Sct. Wenzelstage (28. Sept.) 1842 öffneten sich zum ersten Male die Pforten des aus dem Stöger'schen Redoutensaale erwachsenen „neuen Theaters in der Rosengasse". Wieder füllten sich alle Räume des Hauses, und des Staunens über die gründliche Umwandlung, die sich vollzogen, war kein Ende. Das berg angehende Parterre des neuen Theaters war zwar um 10′ kürzer als das im ständischen, dafür aber um 20′ breiter, so daß seine Breite (volle 10 Klafter) die damals größten Theater Wiens übertraf. Es hatte zwei Sperrsitze mehr als das Parterre des ständischen Theaters, d. h. also 252, und faßte eine weit größere Anzahl von stehenden Zuschauern. Die erste Galerie enthielt 19 Logen, die zweite 154 Sperrsitze. Außerdem gab es noch eine dritte Galerie. Im Theater überhaupt fanden 2500 Menschen Platz. Die Beleuchtung, die von Berliner Hoftheatermaschinisten gelieferten Maschinerien und Flugwerke waren äußerst praktisch eingerichtet, mit besonderer Rücksicht auf die Ausstattungsstücke, welche einen großen Theil des Repertoires bilden sollten. Die Bühne war 5 Coulissen tief, 30′ breit, der ganze Schauplatz faßte 2500 Personen. Die Decorationen waren von Neefe, bisher Decorateur des Pester Nationaltheaters, de Pian, Decorateur des Burgtheaters, Mößner und Deny vom ständ. Theater selbst gemalt. An den Proscenien waren die Porträts Mozart's und Schiller's, umgeben von der Emblemen der Musik und Poësie,

angebracht. Den Verkehr nach dem neuen Theater vermittelten eigens arrangirte Omnibus-Linien.

Die erste Vorstellung in der Rosengasse war eine čechische, begann also um 4 Uhr Nachmittags mit einer von Joh. N. Skraup componirten trefflichen Festouverture, welcher eine čechische Original-Novität folgte, das Lustspiel „Der Maler Skreta", Erstlingsstück des auf anderen Gebieten längst bewährten Prof. W. A. Swoboda, ein Stück vaterländischen Inhalts mit Hrn. Kolar in der Titelrolle. Das Publicum nahm an dem Gange des Lustspiels lebhaften Antheil und rief zum Schlusse sämmtliche Darsteller und den Director Stöger stürmisch hervor. Am nächsten Tage sah man die erste (čechische) Opernvorstellung, den „Liebestrank", im Stöger'schen Hause, das in akustischer Beziehung seine Probe ziemlich gut bestand. Das Publicum lernte an dem Abend einen eigens für diese Bühne engagirten jugendlichen, stimmbegabten Tenor Namens Johann Mayer kennen, der sich zu einem der besten Sänger und Musiker Prags entwickeln und nach ehrenvoller Bühnencarrière noch eine bedeutende Rolle in der czechischen Theatergeschichte spielen sollte.

Die erste deutsche Vorstellung im neuen Hause wurde am 15. October zum Vortheile des Prager Taubstummeninstituts gegeben und brachte eine Aufführung des „Abbé de l'Epée" von Bouilly, nach Kotzebue's Uebersetzung, mit Bayer in der Titelrolle, einer seiner glänzendsten Leistungen. Die eigentliche Weihe für die deutschen Vorstellungen aber erhielt das Rosengasse-Theater erst mit der Première des „Zauberschleiers" am 16. Dec. 1842. Lange hatte kein theatralisches Ereigniß die Prager so außer Athem gebracht als dieser Zauberschleier, der wirklich etwas von Zaubergewalt an sich zu haben schien, denn er errang einen in Prag unerhörten Erfolg, wie ihn bisher dort nur „Don Juan" erzielt hatte. Wochen vor der ersten Aufführung waren bereits Logen und Sperrsitze vergriffen, und eine gewisse Aufregung bemächtigte sich des theatralischen Prag, als der Zettel verkündigte: „Der Zauberschleier, oder: Maler, Fee und Wirthin, romantisch-komisches Zauberspiel mit Gesang und Tanz in drei

Acten, nach Scribe's Operntext „Der Feensee", bearbeitet vom Verfasser der schlimmen Frauen (Told), Musik von E. Titel..." Der märchenhafte Text war übrigens Nebensache, das Beiwerk: Tänze und Gruppirungen, Decorationen und Musik war wie bei unseren modernen Ausstattungsspectakeln zur Hauptsache geworden. Den meisten Effect machte im dritten Act die berühmte Wandeldecoration, welche eine ganze Serie von Landschaften, darunter Ansichten Prags und seiner Umgebung, vor die Augen des Publicums zauberte. Auch die Musik von Titel gefiel außerordentlich und wurde populär, zumal sich der Componist als Militärcapellmeister in Prag großer Beliebtheit erfreute. Mit diesem sensationellen Erfolge des „Zauberschleier" kam das deutsche Repertoire der Stöger'schen Bühne in Gang, das hauptsächlich darauf angelegt war, zugkräftige Novitäten zu bringen. Der „Zauberschleier" feierte bald das Jubiläum seiner fünfzigsten Aufführung und brachte es noch weit darüber. 1843 kamen als Novitäten zunächst ein total verunglücktes Erstlingsmelodram „Die Tochter des Räubers", das Lebensbild „Die Wette um ein Herz" oder „Künstlersinn und Frauenliebe" von Elmar, das „romantisch-komische Gemälde" „Die Verlobung vor der Trommel" oder „Regimentstambour und Marketenderin" von F. Told, eine dreiactige Anecdote „Friedrich der Große und der alte Husar", ein großes romantisch-komisches Volksmärchen mit Gesängen, Tänzen und Tableaux. In dem privilegirten Genre der Ausstattungsstücke war es zuerst einem neuen Told'schen Werke, das den interessanten Namen „Wastl oder die böhmischen Amazonen" führte, beschieden, mit dem „Zauberschleier" würdig zu alterniren. Maler, Balletmeister, Maschinist, Garderobier, Spenglermeister u. s. w. spielten bei diesen „Amazonen" die Hauptrolle, obwohl der Zettel nicht weniger als 62 Namen aufführte. So arm das Stück an Witz war, so stattlich nahmen sich darin die fünfzig Mädchen in blitzenden Helmen und Harnischen aus, welche schließlich durch eine Kriegslist — verführerisches Backwerk — in ein Netz gelockt und gefangen wurden. Die herrlichen Decorationen, deren eine Prag und die Moldau in Mondbeleuchtung darstellte, waren von

magischer Wirkung. Nun hatte die Stöger'sche Bühne in der Rosengasse in ihrem Repertoire zwei Stücke, welche in süßer Eintracht monatelang neben einander hausten: den „Zauberschleier" und „Wastl". Als der „Schleier" und die Amazonen an Zugkraft verloren, rückte der Hamburger Komiker Gädemann mit den Possen „Paris in Eipeldau" und „Fröhlich, der reisende Chorist" vor, dann zog der „lustige Felix" (von Louis Angely) und endlich Räder mit dem „Weltumsegler wider Willen" ein, der sich mit Glück und Cassen-Erfolg längere Zeit behauptete, ohne den „Zauberschleier" an Wirkung zu erreichen. Die Arbeit eines heimischen Autors, des Grafen Ferdinand Schirding, „Ein Traumleben", oder „Schuster, Postillon und Lord", classificirt als „Prager locales Feenmärchen in drei Abtheilungen und einem Vorspiele", verdankte ihren äußeren Erfolg neben dem Decorationsaufwande den Leistungen Dolt's als Schusterjunge Papp, aus dem der Autor später einen Postillon und zuletzt einen Theaterdirector werden ließ. Das Jahr 1843 brachte auch auf operistischem Gebiete eine Novität, Holtei's „Adlers Horst", mit der Musik vom Capellmeister Gläser, ohne daß die Neuigkeit viel Glück hatte. Als „Vater Renner" schuf Beckmann ein köstliches Charakterbild. Im Ganzen ließ sich am Ende des Jahres 1843 über die bisherigen Leistungen des „neuen Theaters in der Rosengasse" in seiner Eigenschaft als deutsche Volks- besser Possenbühne kein sonderlich günstiges Urtheil fällen. Es gab im Laufe dieses Jahres 183 deutsche Vorstellungen (daneben 140 čechische, 10 französische der Schauspielgesellschaft Trouillet und 3 italienische Opernabende mit Francilla Pixis) und doch kamen auf diese 183 Theaterabende nur 29 Stücke, darunter mehre Bagatellen, welche nur im Vereine mit anderen Kleinigkeiten einen Abend ausfüllten. Unerhört in den Prager Theaterannalen waren, wie gesagt, die außerordentlich zahlreichen Wiederholungen von Novitäten im Rosengasse-Theater. So wurde „der Zauberschleier" 1843 nicht weniger als 68mal (außerdem 4mal in čechischer Sprache und 6mal schon im Jahre 1842), „Wastl" 40mal, „der Weltumsegler wider Willen" 18mal aufgeführt. Was außer diesen Ausstattungsstücken, deren

dramatisch-künstlerischer Werth gleich Null war, noch in der Rosengasse auf die Bretter kam, waren unbedeutende Schauspiele, kleine Lustspiele und Schwänke. Diejenigen, welche von dem neuen Theater erwartet hatten, daß es seinem Programme gemäß außer einer čechischen Nationalbühne auch ein gutes deutsches Possentheater sein würde, fanden sich enttäuscht, wenn sie auch anderseits nicht bestritten, daß Stöger persönlich, namentlich in decorativer Hinsicht manches Opfer gebracht hatte, um sein junges Institut pecuniär zu consolidiren. Was er übersehen hatte, war die Thatsache, daß sich mit Prunkstücken kein solides Repertoire aufbauen läßt, und daß ohne solides Repertoire die Existenz einer jungen Bühne nur auf Tage und Wochen fortgefristet wird. Das deutsche Personal der Stöger'schen Bühne gruppirte sich um einen Hauptträger des ganzen Unternehmens, den Komiker Dolt, ohne den die Erfolge des neuen Theaters kaum zu denken gewesen wären. Fast jeden Tag wirkte Dolt auf der Bühne des Rosengasse-Theaters, er mußte sogar, als seine Mutter im Sterben lag (am 4. Dec. 1843), im „verkauften Schlaf" als „Dorfbarbier Sebastian Rosenhügel" seine Mätzchen machen. Dolt verstand sich zu dieser aufreibenden Thätigkeit auf Stöger's Privatbühne mit um so größerem Mißvergnügen, als er das Prager Engagement nur in der Hoffnung acceptirt hatte, sich hier auch in feinkomischen Lustspielrollen einspielen zu lassen, um allmälig in das Polawsky'sche Fahrwasser zu gelangen, wozu es leider niemals kam. Außer Dolt spielte Heinrich Diegelmann mit Erfolg komische Partien, u. A. den Plüsch. Er hat am 8. Nov. 1881 in Dresden sein 50jähr. Bühnenjubiläum gefeiert; seine Prager Wirksamkeit bezeichnet den eigentlichen Anfangspunkt seiner Carrière.*) Als Capellmeister fungirten Stegmayer und J. N. Skraup.

*) Heinrich Diegelmann begann — so theilt er dem Autor mit — seine theatr. Laufbahn am 8. Nov. 1831 in Pilsen (Dir. Lutz) als Liebh., wurde jedoch bald Komiker und kam 1843 nach Marienbad, wo ihn Stöger sah und auf drei Jahre mit 50 fl. Monatgage und 20 fl. Zulage in den weiteren Jahren für das neue Stöger'sche Theater engagirte. Im Sept. 1843 trat er jedoch im ständ. Theater und zwar trotz seines Widerstrebens als

Zur Aushilfe konnten, wie bereits erwähnt, nach eingeholter Erlaubniß der Theateraufsichtscommission Mitglieder des ständischen Theaters herangezogen werden.*) Aber in diesem Succurs, den

Christofferl im „Jux", einer Glanzrolle Spiro's, auf, mußte die noch nie gespielte Partie in Eile lernen und spielte deshalb mit sichtbarer Befangenheit; dann nöthigte Stöger dem Widerstrebenden nach der 30. Vorstellung des „Zauberschleier" im Rosengasse-Theater den von Feistmantel gespielten „Plüsch" auf, den er 28mal nacheinander spielte. Die Kritik urtheilte wenig freundlich, aber Stöger meinte: „Sein's nit kindisch, die Kritik schadet Ihnen in meinen Augen gar nichts, und auch beim Publikum wenig; ich weiß, daß ich Sie brauchen kann und damit Basta!" Nach dem Tode der Mutter Dolt's mußte Diegelmann über Nacht ohne Probe den „Barbier Nasenhügel" im „verkauften Schlaf" übernehmen; die Couplets hatte ihm Chorrepetitor Zwonetczek mit der Geige einstudirt, und mit dieser Rolle, die er 13mal spielte, hatte er den ersten großen Erfolg in Prag. Stöger bewilligte ein Extrahonorar, der opferwillige Komiker war rehabilitirt. Dem Director selbst bewahrte übrigens Diegelmann trotz der gefährlichen Ansprüche, die er an ihn stellte, stets ein freundliches Andenken. Diegelmann hatte sich mit seiner häuslichen Einrichtung finanziell ausgegeben und an einen „Wohlthäter" um Geld gewandt. Der „Wohlthäter" aber pränotirte sich schleunigst auf des Schauspielers Gage, worüber Stöger durchaus nicht erbaut war. Er ließ den Bedrängten in die Theaterkanzlei rufen und empfing ihn mit einem kräftigen Sermon, der in die Worte austönte: „Haben sie nicht so viel Vertrauen zu Ihrem Director, daß Sie sagen: Herr, ich brauch' einen Vorschuß? Dort liegen die 50 fl., aber ich rathe Ihnen, hüten Sie sich vor dem P." Stöger's Empfehlung verschaffte Diegelmann auch noch vor Ablauf seines Contracts ein Engagement bei Dir. Cerf am Königstädt. Theater in Berlin.

) Das Personal des „neuen Theaters in der Rosengasse" hatte 1843 folgenden Stand: Director und Eigenthümer J. A. Stöger. Capellm. Stegmayer. Regiss. Just. Orchesterdirector und Solospieler Bezdek. Inspicient Ruber. Souffl. des Schausp. H. Wahoc, der böhm. Oper Dussek; 1. Cassier Rißmüller; 2. Cassier Tichy; Cancellist Beyhl. Controlleur Meier; Archivar Maurer. — Mitglieder des Schauspiels: Herren Biel, Diegelmann, Dolt, Frischa, Grabinger, Grau, Hametner*, Hille, Hynek*, Just (Reg.), Kaschka, Kolar*, Krumlowsky, Lapil, Leitner, Nicolai*, Ruber. — Damen Dlle. Forchheim, Dlle. Nina Herbst, Mad. Hynek*, Dlle. Liebich, Mad. Kolar*, Schmelzer u. Skalny. — Mitglieder der Oper: Herren Brava*, Mayr*, Podhorsky*, Prokop,

Stöger aus dem Landesinstitute heranzuziehen genöthigt war, lag auch der Anstoß zu den scharfen Differenzen, in die er wegen seines Privattheaters mit den Ständen und der Aufsichtscommission gerieth. Es war nicht zu leugnen, daß Stöger mit seinem losen Repertoire von Zug- und Cassenstücken dem Repertoire der ständischen Bühne empfindlichen Abbruch that, ebensowenig war es zu leugnen und zu verwundern, daß Stöger's Streben dahin ging, vor Allem für sein neues, ihm gehöriges Privattheater zu sorgen auf Kosten der ihm bis 1846 übertragenen landständischen Bühne. Diese Umstände blieben den Mitgliedern der Theateraufsichtscommission selbstverständlich nicht verborgen, ebenso entgingen ihnen nicht die zahlreichen Repertoirestörungen, welche durch die Verwendung erster Kräfte der Landesbühne im Rosengasse-Theater verursacht wurden, so wie die bedauerlichen Folgen, welche eine so continuirliche Abnützung dieser Kräfte nach sich ziehen mußte. Anfangs 1843 hatte Stöger darum angesucht, mit Ausnahme der Herren Dietz, Bayer, Polawsky, Fischer, der Damen Fried. Herbst, Frey, Binder und Weisbach das Schauspielpersonale und mit Ausnahme der Damen Podhorsky und Großer, der Herren Kunz und Eminger das Opernpersonale des ständ. Theaters auf seinem neuen Theater verwenden zu dürfen, vor Allem aber die beiden Komiker Feistmantel und Dolt gemäß dem Auftrage, die Posse vom Landestheater fernzuhalten. Die

---

Schütky*, Siebek, Strakaty*, Vogel; Dlles. Köckert*, Negedly, Tonner, Mad. Podhorsky* und Raab*. (Die mit * Bezeichneten waren zugleich Mitgl. des ständ. Theaters.) — Chorpersonal: Chordir. Zwoneczek, Herren Dettore, Hawel, Köhler, Lobel, Neswadba, Oslislo, Petersilka, Sausak, Stolz, Studeny, Swoboda, Wyhlidal, Dlles. Hlauschek ä. u. j., Maja, Podruschek, Reichenof, Schmutzer, Spechtmeyer, Victor ä. u. j., Mesdames Martinetz und Tongel. — Ballet: Balletm., Tänzer u. s. w. wie im ständ. Theater; Orchester 36 eng. Mitgl. — Decorations-, Maschinerie- und Gard. Personal: Decor. und Maler Deny, Theatermeist., Maschinist und Beleucht.-Insp. G. Weber, Schnürmeister J. Weber, Obergard. Hutterer mit 4 Gehilfen, Obergarderobière Mad. Paulino, Requisiteur Pilz, Waffenmeister Herrmann, Friseur Hajek; sechs Theaterarbeiter, 3 Beleuchter.

Commission hatte aber den genannten Ausnahmen noch eine Reihe anderer beigefügt. Als der Director später um die Verlängerung der nur auf wenige Monate lautenden Erlaubniß nachsuchte, gab ihm die Aufsichtscommission das äußerste Mißfallen zu erkennen über die Art, mit welcher er bisher die Vergünstigung mißbraucht habe. Das „elende Repertoire, die vernachlässigte Ausstattung und Besetzung der Vorstellungen" im ständ. Theater, die Repertoire-Aenderungen im Verhältniß zu den glänzend ausgestatteten und unveränderlichen Vorstellungen im eigenen Hause habe deutlich bewiesen, daß Stöger das ständ. Theater dem Theater in der Rosengasse unterordne und die Interessen des Publicums im ersteren Theater nicht beachte, weil er es hier mit Abonnenten zu thun habe, während der schaulustige Theil des Publicums durch große Opfer an Ausstattung an das Rosengasse-Theater gefesselt werde.

„Durch die eben bezeichneten Andeutungen" — hieß es weiter in der Zuschrift der Commission an Stöger — „werden Sie wohl darüber aufgeklärt sein, daß man es weiß, welchen Weg Sie einschlagen wollen und welche Bewandtniß es damit hat, daß die Ausstattung des ständ. Theaters möglichst herabgedrückt wird, während an den Darstellungen in Ihrem Hause nicht gespart wird. Der Vertheidigung der Interessen und des artistischen Standpunktes des ständ. Theaters, welche, je mehr sie von Ihnen vernachlässigt wird, desto dringender von der Commission aufrecht erhalten werden muß, haben Sie es zuzuschreiben, wenn die für Ihr Theater ehedem bewilligten Begünstigungen nicht mehr in der von Ihnen angesuchten Ausdehnung eintreten können. Nur als letzter Versuch wird bewilligt, die folgenden ständischen Mitglieder noch auf die Dauer eines Monats bis 31. Jäner 1844 auch in der Rosengasse, jedoch unbeschadet des ständigen Repertoires, verwenden zu dürfen und zwar die Damen Raab und Schikaneder, die Herren Brava, Demmer, Dolt, Feistmantel, Grabinger, Hametner; Demmer jedoch erst, wenn ein tauglicher Tenor für das ständ. Theater gefunden werden wird. — Die Verlängerung wäre nur dann zu gewärtigen, wenn die Leistungen des ständ. Theaters eine weitere Begünstigung Ihres zweiten Unternehmens rechtfertigen und namentlich, wenn Sie bis zu jener Frist mit einer amtlichen Bestätigung der böhm. ständ. Theater-Pensions-Instituts-Commission nachweisen werden, daß Sie ein das Interesse der Pensionscassa befriedigendes Uebereinkommen eingegangen sind und den Pensionsfonds für die schnelle Abnützung ständischer Bühnenmitglieder durch anderweitige Verwendung entschädigen . . . . ."

So trat Stöger durch sein Privattheater in einen noch

schärferen Gegensatz zu der Theateraufsichtscommission, als er sich schon früher seiner unmittelbaren Oberbehörde gegenüber befand. Der Besitz des Rosengasse-Theaters wurde ihm mit jedem Tage unangenehmer, zumal sich die Erfolge namentlich der čechischen Vorstellungen allmälig immer trauriger gestaltet hatten.

Mit glänzendem Erfolge und glänzenden Hoffnungen hatte Stöger am 28. Sept. 1842 die čechischen Vorstellungen in Stögers neuem Hause eröffnet; die Freunde der čechischen Sprache und Literatur versprachen sich von der neuen Nationalbühne einen Aufschwung der nationalen Kunst und sahen eine goldene Zukunft vor ihren Augen entfaltet. Einige Kräfte, über welche die jugendliche Nationalbühne verfügte, schienen in der That diese Träume der Verwirklichung zuführen zu wollen. Die Namen Kolár und Týl standen neben Stöger an der Spitze des Unternehmens. Štěpánek gehörte schon der Halbvergangenheit an, obwohl er Anfangs noch nominell die Leitung der čechischen Vorstellungen in der Hand hatte. Stöger verwendete ihn nebenbei als Privatsecretär, am 12. Febr. 1844 aber schon schloß der „Vater des čechischen Theaters" für immer die Augen, eine Witwe und sechs unversorgte Kinder hinterlassend.

Die Seele des čechischen Theaters war Jos. Georg Kolár. Wir sind ihm schon in früheren Capiteln der Geschichte des Landestheaters begegnet; zur vollen Entfaltung seines reichen Talentes sehen wir ihn aber erst mit der Eröffnung der neuen Stöger'schen Bühne gelangen. Am 9. Febr. 1812 zu Prag geboren, hatte er sich nach wechselvollen Jugendschicksalen in den dreißiger Jahren der Bühne zugewandt, spielte zuerst in dem čechischen Dilettantentheater, welches Týl in dem ehemaligen Cajetaner- und nunmehrigen Redemptoristen-Kloster auf der Kleinseite eingerichtet hatte, und bereits 1837 unter Štěpánek's Direction den „Grafen Benjowsky" in einer čechischen Vorstellung im ständischen Theater. Seine ersten Erfolge bestärkten ihn in dem Vorsatze, sich gänzlich der Künstlerlaufbahn zu widmen. Er verfolgte sie mit Eifer, wurde allmälig einer der bedeutendsten čechi-

schen Schauspieler und brachte dem Repertoire der čechischen Bühne wenn auch nicht durch bleibende Originalstücke, so doch durch zahlreiche und gute Uebersetzungen fremder Classiker dauernden Gewinn. 1839 brachte er seine Macbeth-Uebersetzung auf die Bühne, welche freilich an der Unzulänglichkeit der disponiblen Schauspielkräfte scheiterte. Kolár ließ sich nicht abschrecken und übersetzte Shakespeare's „Kaufmann von Venedig", „Zähmung der Widerspenstigen", „Hamlet", Schiller's „Wallensteins Lager", „Wallensteins Tod", „Räuber", „Kabale und Liebe", Goethe's „Faust", „Egmont", „Götz", Brachvogel's „Narciß", Mosenthal's „Deborah" und zahlreiche unbedeutendere Schauspiele, Lustspiele und Possen. Am werthvollsten ist Kolár's „Faust"-Uebersetzung, welche den classischen Gehalt der Tragödie in gediegener Sprache wiedergibt. Als Original-Schriftsteller lieferte er für die Bühne die schätzenswerthen Tragödien „Žižka's Tod" und „Magelona". 1842 wurde Kolár von Stöger definitiv engagirt, debutirte in dem Lustspiele „Die weiße Pikesche" in deutscher Sprache und wurde nun auf allen drei unter Stöger's Herrschaft stehenden Gebieten, d. h. im ständischen Theater, in den deutschen und in den čechischen Vorstellungen des Rosengasse-Theaters, verwendet. Auf Kolár stützte sich zu einem großen Theile Stöger's čechische Bühne. Er spielte Anfangs Helden, half aber aus, wo immer es Noth that. In der Folge stellte er namentlich die hervorragendsten Shakespeare-Charaktere mit Erfolg dar. In der Periode, von welcher wir in diesem Capitel handeln, war Kolár noch in der Jugendblüthe seiner Künstlerschaft, hatte aber bereits eine so geachtete Position inne, daß er im October 1842 zum Regisseur ernannt wurde. 1843 vermälte er sich mit Anna Manetinsky, der ersten Liebhaberin des čechischen und einer sehr verwendbaren Kraft des deutschen Theaters, die in der Rosengasse ein ausgesprochener Liebling des Publicums wurde.

Jos. Franz Cajetan Tyl, dessen Namen wir neben jenem Kolár's an die Spitze des čechischen Theaterunternehmens Stöger's stellen müssen, war wie dieser Schauspieler und Schriftsteller in Einer Person, nur mit dem Unterschiede, daß er ein ziemlich

schlechter Mime war. An schriftstellerischen Fleiße und Talent fehlte es ihm dagegen nicht, ebenso wenig an dem Muthe der Entsagung, den er sein ganzes dornenvolles Leben hindurch bewährt hat. Tyl war am 4. Febr. 1808 in Kuttenberg geboren, wo sein Vater, der noch den Namen „Tylli" führte, als Regimentsmusiker und Regimentsschneider bei dem böhm. Infanterie-Regiment Fröhlich (jetzt König Humbert) stationirt war und später als ehrsamer bürgerlicher Schneidermeister wirkte.*) Kuttenberg, damals noch eine vorwiegend deutsche Stadt, war das Ziel mancher deutscher Wandertruppen, auch Tyl's Vater ließ sich auf der Bühne verwenden, und das Söhnchen, das mitunter in's Theater mitgenommen wurde, gewann eine besondere Vorliebe für die darstellende Kunst und die Poesie, so daß Tylli junior schon als Gymnasialstudent in den Ferien in seiner Vaterstadt Schauspiele arrangirte und Verse machte. Unter den größten Mühsalen beendete er, da die Mittel seiner Verwandten ausgegangen waren, in Königgrätz die Gymnasialstudien, setzte gleichzeitig seine literarischen Arbeiten fort, kehrte dann nach Prag zurück, um das philosophische Studium zu absolviren, verließ dasselbe aber 1829, um sich der Wandertruppe des Grafen Lanjus, „Hilmer" genannt, anzuschließen, die sich in kleineren böhmischen Städten producirte. Die Schauspieler Prokop, Biel und Dlle. Forchheim waren mit bei der Truppe, deren Regisseur, Vortragsmeister, Dramaturg und Hausdichter Tyl wurde. Fräulein Forchheim, welche ihn in einer ernsten Krankheit treulich gepflegt hatte, wurde seine stete Begleiterin und spätere Gattin. Als Tyl auf seinen zahlreichen Komödiantenfahrten weder Glück noch Geld fand, kehrte er wieder nach Prag zurück und brachte es durch Vermittlung von Verwandten zum Fourier in der Rechnungskanzlei des 28. Inf.-Regts. Aber seine Theaterleidenschaft war nicht erloschen. Unter dem Namen „Skalny" trat er im ständ. Theater in čechischen Vorstellungen auf, besorgte zahlreiche Uebersetzungen, schrieb Original-

*) O životě a působení Josefa Kajetána Tyla. Vypravuje J. L. Turnowský. V Praze, nákladem knělikupectví J. L. Kober 1881.

dramen, edirte Zeitungen u. s. w. 1834 schrieb er die Localposse „Fidlovačka", 1835 gründete er das čechische Dilettantentheater bei St. Cajetan, wo in den nächsten drei Jahren achtzehnmal öffentlich gespielt wurde und zwar mit einem so gewählten Repertoire, daß sich Štěpanek bemüßigt sah, das damals ziemlich kranke Repertoire der čechischen Sonntagsvorstellungen im Landestheater zu restauriren, 1836 brachte Tyl seinen „Čestmir", eines seiner besten Stücke, auf die Bühne, später den „blinden Jüngling", dem man viel Ehre erwies. Zu einer geregelten theatralischen Thätigkeit aber kam Tyl erst, als Stöger das Rosengasse-Theater gründete und alle national-čechischen Schauspieler und Bühnenschriftsteller unter die Fahnen berief. Die Bühne bei St. Cajetan war bereits 1838 dem Wirkungskreise Tyl's entrückt, der k. k. Fourier Tyl war glücklich, als Regisseur des Rosengasse-Theaters ein künstlerisches Heim zu finden, wo er freilich seiner dienstlichen Stellung wegen nur „insgeheim" seines Amtes waltete.*)

---

*) Ein besonders verträglicher Camerad mag Tyl nicht gewesen sein. Bei meinen Streifzügen durch das ständische Archiv ist mir das Manuscript einer Klage Kolar's gegen seinen Collegen Tyl aufgestoßen, die auf den feinen Ton, der hinter den Coulissen der damaligen čechischen Bühne herrschte, ein trübes Licht wirft. Kolar zeigt der löbl. k. k. Stadthauptmannschaft an, daß er am 30. Oct. 1841 (also noch vor Eröffnung des Rosengasse-Theaters) von „Joseph Tyl, sein sollendem Redacteur der Zeitschrift „Květy" und Mitgliede der böhm. Theatergesellschaft im Beisein des Herrn Joh. Nep. Štěpanek und anderer Mitglieder auf das Empörendste und Widerrechtlichste insultirt, gröblich an seiner Ehre und am Leibe angegriffen, mit den schmählichsten Namen belegt und mit der Faust gewaltsam in die Gegend der Schläfe und des Auges geschlagen worden sei." Der Grund dieses liebenswürdigen Benehmens war, daß sich Kolar geweigert hatte, die ihm von Tyl aufoctroyirte Rolle des ältlichen Intriguants „Wolf" in Gutzkow's von Tyl übersetztem „Werner" zu spielen. Auf Kolar's Weigerung entspann sich folgende interessante Scene zwischen den beiden Dichtern und Schauspielern, die hier nach der actenmäßigen Darstellung mitgetheilt sei. Tyl: „Warum haben Sie die Rolle nicht spielen wollen?" — Kolar: „Hier (in der Directionskanzlei) ist nicht der Ort, in so gereiztem Tone zu sprechen." — Tyl: „Sie wollen lauter Helden und erste Rollen spielen, die Sie ganz verderben." — Kolar: „Ich will den Wolf deshalb nicht spielen, weil mir der Werner und Ihnen der Wolf gebührt." —

Der nom de guerre Tyls als Schauspieler war „Skalný“, seine Frau (Forchheim) nannte sich „Skalná“ zum Unterschiede von ihrer Schwester, Dlle. Forchheim, welche im naiven Fache beschäftigt war. Unsere Aufgabe ist es nicht, Tyl's dramatisches und literarisches Wirken weiter zu verfolgen, als es in das Bereich unserer Theatergeschichte gehört. Tyl arbeitete eifrig und verdienstlich fast im ganzen Bereiche der čechischen Literatur, Dramen, Romane, Uebersetzungen u. s. w., so daß bereits in den Vierziger Jahren von seinen gesammelten Schriften 10 Bände erscheinen konnten. Seine schauspielerische Thätigkeit, die allerdings in keiner

---

Tyl: „Ja, wer sind Sie denn?“ — Kolar: „Das ist arrogant gefragt!“ — Nun erfolgte aber die Katastrophe. Tyl versetzte seinem Collegen mit den Worten: „Hund, auf Dich passe ich schon lange, ich werde Dich todtschlagen!“ einen heftigen Schlag ins Gesicht, so daß Kolar betäubt zurücktaumelte, und holte mit dem Stocke zu einem zweiten Schlage aus. Kolar drängte seinen Gegner zum Portal zurück, wo ihn aber Tyl in die bedeutende Vertiefung des Orchesters von der Bühne herabzustürzen suchte. Nun, als die Gefahr am höchsten war, intervenirten die Anwesenden, Tyl machte seinem Grimme noch in allerlei Kolar an den Kopf geschleuderten Verwünschungen, z. B. „literarischer Mörder“ u. dgl. Luft und entfernte sich mit dem Rufe: „Warte, Hund, Du entgehst mir nicht, ich schlage Dich noch todt!“ Kolar ersuchte nun die Stadthauptmannschaft anzuordnen, daß Jos. Tyl, mit dem er nicht länger auf dem böhmischen Theater spielen könne und der durch sein Benehmen die ganze böhmische Gesellschaft beleidigt habe, „vom böhm. Theater als Uebertreter der Polizei- und der stipulirten Theatergesetze entfernt werde, daß er ihm (Kolar) für den gefährlichen, vehementen Schlag ins Gesicht exemplarische Genugthuung leiste, daß er für die entehrenden Schimpfwörter ebenfalls zur Satisfaction gezogen werde und endlich für einen zerrissenen neuen schwarzen Rock im Werthe von 50 fl. gänzliche Entschädigung leiste.“ Štěpánek, die Theatermitglieder Dlle. Manetinsky, Schmiller und Nicolai bestätigten Kolar's Angaben vollkommen, und eine Nachschrift bemerkte, daß „Tyl das gemeine Kunststück, sich an Personen thätlich zu vergreifen, schon öfter ausgeführt, z. B. an dem verstorbenen Juristen und Literaten Mácha und dem absolvirten Juristen und Literaten Jacob Maly“. Die Beschwerde hatte auch Erfolg. „Man brachte in Erfahrung,“ was man inofficiell schon wußte, daß Tyl Fourier bei Latour-Infanterie und als k. k. Beamter nicht die Erlaubniß habe, Theater zu spielen, und zunächst scheint ihm für einige Zeit das Theaterspielen verboten worden zu sein.

Weise hervorragend war, widmete er dem Rosengasse-Theater während dessen ganzer Existenz, und auch nach Schließung der Bühne wirkte er unter Stöger's Direction in den čechischen Sonntagsvorstellungen und arbeitete für das Repertoire. Unter der folgenden Direction schuf er sich als Dramaturg der čechischen Bühne einen größeren Wirkungskreis, den wir noch zu betrachten haben werden.

Außer Kolar, Tyl, der Manetinsky und den beiden Forchheim verfügte die čechische Bühne im Rosengasse-Theater noch über einige Kräfte, die uns bereits bekannt sind. Grabinger war noch immer an seinem Platze, Hametner spielte seine Pierrots, und der grimme Bösewichter-Agent Grau war neuerdings für die čechische Bühne gewonnen. In den „Räubern" führte er nach dem Beispiele Ferrmanns das Kunststück aus, gleichzeitig den Carl und Franz Moor zu spielen. Stücke, in denen sich Greuel auf Greuel, Mord auf Mord häufte, waren das Terrain, in dem sich Grau's Genie uneingeschränkt entfalten konnte. Ein talentirter Schauspieler war Krumlowsky; Nina Herbst war einige Zeit im Stande der čechischen Bühne, als treue Mitglieder harrten aus Schmiller (Prager Kaffeewirth), Prokop (eigentlich Sänger, ehemals an einer kleinen deutschen Hofbühne engagirt), Herr und Frau Hynek, Biel, der hier auch große Partien nicht ohne Glück agirte, Kaška (seines eigentlichen Zeichens Theaterschneider), Nicolai u. A. Wenn es Genien vorzustellen gab, konnte man auch die kleine Balletratte Fanny Janauschek auf den Brettern der Rosengasse-Bühne gewahren. Hie und da ließen sich erste Kräfte der deutschen Bühne wie Fischer, Dolt u. A. zur Mitwirkung herbei, während andererseits das čechische Personale verpflichtet war, bei deutschen Vorstellungen in untergeordneteren Sphären zu wirken.

Recht günstig ließ sich das Opern-Repertoire der čechischen Bühne in der Rosengasse an, so lange es Mad. Podhorsky gestattet war, ihre vielfach in Anspruch genommene Kraft auch für das Gedeihen der nationalen Bühne einzusetzen. An dem

Tenoristen Maier (Mayr)*) hatte man einen stimmbegabten jungen Tenor, dem sich später Hr. Stěpan als Barytonist anreihte, vom ständischen Theater wurden die reizende Soubrette Röckert und die jugendliche Sängerin Herrmann herangezogen; Dlle. Tonner sang vorzugsweise in der Rosengasse. Auch Demmer, Brava, Strakaty und Schütky opferten sich in čechischen Opernvorstellungen auf. Wenn es den Deutschen unter ihnen an der nöthigen Zungengeläufigkeit gebrach, übte das milde Publicum großmüthig Nachsicht und schätzte die Mühe um so höher, welche sich die der čechischen Sprache Unkundigen mit dem Auswendiglernen des slawischen Textes gaben. Man führte in der Rosengasse den „Liebestrank", „Joseph und seine Brüder", „die Stumme von Portici" u. s. w. čechisch auf, Stegmayer und Joh. Nep. Skraup waren als Dirigenten thätig, namentlich aber war es Skraup, der als geborener Čeche keine Mühe scheute, den čechischen Opernvorstellungen zu einem gerundeten Ensemble und tadellosen Aufführungen zu verhelfen.

Wurde auf operistischem Gebiete Alles gethan, was mit bescheidenen Mitteln zu erreichen war, so trat auf dem Gebiete des

---

*) J. N. Mayr ist am 17. Februar 1818 in Melnik geb., legte als Knabe im Kreuzherrenkloster zu Prag den Grund zu seinem musikal. Können, absolv. unter Rob. Führer die Orgelschule und bei Domcapellmeister Witasek den Cursus in der Musiktheorie, ging im 18. Lebensj. nach Wien und nahm Unterricht bei A. Curci im Operngesang, um sich dem Theater zu widmen; seine Theaterlaufbahn begann er als Tenor am ständ. Theater in Laibach, am 16. Sept. 1840 feierte er in der Festvorstellung aus Anlaß der Landtagseröffnung (unter Erzh. Johann) als Sever seinen ersten Triumph, wurde nach zwei Jahren nach Pest, dann nach Aachen eng., von wo ihn 1842 Stöger an sein Rosengasse-Theater als ersten Tenor berief. Er sollte als Ottavio in „Don Juan" debutiren, doch kam die Oper nicht zu Stande, und der Nemorino im „Liebestrank" wurde am 29. Sept. 1842 seine erste Partie an der čechischen Oper, deren werthvolles Mitglied er nunmehr mit kurzen Unterbrechungen blieb. Nach Ablauf seines ersten Contracts nahm er ein Engagement nach Darmstadt, wurde jedoch von Dir. Hoffmann abermals für Prag gewonnen; wir werden ihm in der nächsten Directionsperiode und in späteren Jahrzehnten in hervorragenden Positionen begegnen.

Schauspiels statt des geträumten Aufschwungs bald ein Umschwung zum Schlechten ein. In den ersten Monaten war ernst gearbeitet worden. Seit Gründung des Theaters (28. Sept.) bis 31. Dec. 1842 kamen in čechischer Sprache 39 Stücke zur Aufführung, darunter 6 Opern, 1 Trauerspiel, 14 Schau-, 9 Lustspiele, 8 Possen und 1 Pantomime. 8 Stücke waren čechische Original-Arbeiten von Klicpera, Swoboda und Štěpanek. Stöger gab sich die redlichste Mühe, die literarische Production zu fördern und dadurch das Repertoire der čechischen Bühne zu heben. Er schrieb sogar drei Preise für čechische Originaldramen aus, den ersten zu 20, den zweiten zu 15, den dritten zu 10 Ducaten, welche Preise von einem „Freunde der čechischen Sprache" auf 40, 30 und 20 Ducaten erhöht wurden. Als Preisrichter fungirten Präfect Josef Jungmann, Historiograph Franz Palacky, Prof. W. A. Swoboda, Erasmus Wocel und Prof. J. P. Kaubek. Und eine solche Weckung neuer Dichterkräfte durch verlockenden Ducatenklang that Noth, da Klicpera, Macháček, Swoboda und Tyl damals die einzigen echten dramatischen Dichterkräfte repräsentirten. Es schien auch, als hätten Stöger's Bestrebungen Anklang finden müssen. Gerade in den Vierziger Jahren kam die čechisch-nationale Bewegung lebhaft in Schwung. In den čechischen Journalen wurde die nationale Bühne in der Rosengasse („dům rodinný", Familienhaus genannt) der Gegenstand aufmerksamer Besprechungen, und jeder Erfolg des jungen Unternehmens wurde mit Enthusiasmus begrüßt. Nichtsdestoweniger traten bald Mängel und Schwächen zu Tage, die den aufrichtigen Freunden der čechischen Bühne nicht verborgen bleiben konnten. Es wollte keine Solidität in die čechische Theatergesellschaft kommen. So lange man auf der čechischen Bühne fast durchaus Dilettanten sah, mußte sich das Publicum theils aus verwandtschaftlichen, theils aus allgemein menschlichen Rücksichten zur Milde und Barmherzigkeit verpflichtet fühlen. Nun spielte eine bezahlte Gesellschaft und zwar nicht mehr bloß an Sonn- und Feiertagen Nachmittags, sondern einige Male der Woche in einem schönen, eleganten Theater. Mit den neuen Verhältnissen stiegen die Ansprüche des Publicums, und diesen gesteigerten

Ansprüchen wurde **nicht** genügt. Der Hauptfehler in der Organisation der čechischen Bühne war der Mangel einer thatkräftigen, tüchtigen und stabilen Regie, welche in die lose zusammenhängende Gesellschaft die entsprechende Disciplin, den einheitlichen Zug gebracht hätte. Außer den zu diesem Amte in erster Linie berufenen nationalen Dichtern Tyl und Kolar bekleidete auch Just, ein guter Arrangeur, dem aber für čechische Vorstellungen die Worte und Begriffe fehlten, und der energielose Hametner eine Zeit lang das Regieamt. Viele Mitglieder waren des Čechischen entweder nur sehr unvollkommen mächtig oder sprachen nur den verdorbenen halb deutschen Straßenjargon, Andere waren durch langjährige Beschäftigung auf deutschen Bühnen der Muttersprache entwöhnt, so daß ein mitunter ganz unmögliches „Böhmisch" verbrochen wurde. Die fähigeren Mitglieder hatten überdies, wenn sie auf der čechischen Bühne frei waren, in deutschen Vorstellungen mitzuthun, es häufte sich das Studium und verminderte sich die Beherrschung der Rollen — man hatte nun „Dilettantenkomödien" vor sich, und befand sich doch in einem wahrhaftigen Theater. Auch das Repertoire wurde immer einförmiger, und trotz der Stöger'schen Ducatenpreise wollten die čechischen Dichter und Original-Dramen nicht gedeihen.

Und wie verhielt sich das čechische Publicum zu dem Theater? Es war unbewußt Mitschuldiger an dessen Verfalle. Wer war überhaupt das „čechische Theaterpublicum?" Ein sehr kleiner Bruchtheil der čechischen Bevölkerung Prags, den selbst Štěpanek nur mit Mühe zum Besuche seiner Dilettanten-Sonntagsvorstellungen herangezogen hatte. Damals war es aber großentheils das persönliche Interesse an den Debuts von Freunden, Verwandten und Bekannten, welches die Prager ins Theater zog, ein Interesse, das der stehenden Bühne gegenüber fehlte. Stöger hatte, als er sich von nationalen Literaten und anderen „Vlastenci" bereden ließ, sein Haus in der Rosengasse mehrere Abende in der Woche čechischen Vorstellungen zu widmen, ganz vergessen, daß es meistens Gewerbs- und kleine Bürgersleute, dann Angehörige der dienenden Classe waren, welche die čechischen Vorstellungen besuchten

und daß für diese die früher alleinigen Sonntags-Nachmittags-vorstellungen genügten. Viermal der Woche war entschieden zu viel. So waren denn auch bei den čechischen Vorstellungen eigentlich nur zwei Plätze des Hauses besucht: die Galerie, wo sich Gewerbsleute, arme Studenten, Dienende zusammenfanden, und das Stehparterre, das von jungen čechischen Gelehrten, Literaten und Beamten besucht wurde. Die Sperrsitze wurden gewöhnlich von einigen Damen occupirt, die Logen waren fast immer leer, nur an Sonntagen einigermaßen besetzt. Ein Publicum für das stehende čechische Theater mußte erst hervorgebildet werden und dies ging nicht so rasch, als es zum pecuniären Gedeihen des Unternehmens nothwendig gewesen wäre. Bei diesem Stande der Dinge schränkte Stöger bald die vier čechischen Theaterabende der Woche auf drei ein, und suchte durch die vier deutschen Possenvorstellungen sich für das Deficit der čechischen Bühne zu entschädigen. Durch das Prävaliren der deutschen Posse verlor aber auch das Rosengasse-Theater an Sympathien bei dem čechisch-nationalen Theaterpublicum; das „Familienhaus" erschien entweiht, der Nation halb entfremdet.

Stöger machte noch einen Versuch, das čechische Institut emporzubringen; er versprach Abhilfe der Uebelstände, von denen er, der „Ur-Germane", allerdings nur sehr unklare Begriffe hatte — und eröffnete (am 4. April 1843) ein Abonnement zunächst auf fünfzehn Vorstellungen, das Anfangs etwa 100 fl. C. M. per Abend trug. Auch dieser Versuch blieb ohne nachhaltige Folgen. Die alten Uebel wurden nicht besser, und im darauf folgenden Sommer nahm die Theilnahme des Publicums nur noch weiter ab. Nun sah sich Stöger außer Stande, noch fernere Opfer für ein Unternehmen zu bringen, das keine Lebensfähigkeit zeigen und versprechen wollte. Das Anerbieten mehrerer čechisch-gesinnter Bürger, der Direction 125 fl. C. M. für den Theaterabend zu garantiren, wenn viermal der Woche čechisch gespielt und wenigstens einige der ersten Mitglieder der čechischen Gesellschaft nicht auch in den deutschen Vorstellungen mitwirken müßten, lehnte Stöger ab. Er hatte eben zwei neue Possen am Repertoire,

welche volle Häuser zu machen versprachen, und glaubte besser zu fahren, wenn er statt der zu garantirenden čechischen ausschließlich deutsche Vorstellungen dieser Repertoirestücke gäbe. Auch mochte er der beständigen Angriffe und Behelligungen von Seite čechischer „Patrioten" müde geworden sein, die ihm allein die Schuld an dem Verfalle der čechischen Bühne zuschrieben. So erstattete er denn am 3. Dec. die Anzeige an die Theateraufsichtscommission, daß er die čechischen Vorstellungen in der Rosengasse einzustellen sich veranlaßt sehe.

„Ich finde mich verpflichtet, gehorsamst anzuzeigen" — hieß es in diesem denkwürdigen Schriftstück — „daß die Resultate meines Unternehmens, ein böhmisches Theater für Schauspiel und Oper selbständig zu erhalten, zu welcher mich der hiesige Bürger- und Gewerbestand unter mannigfachen Verheißungen dringend aufgefordert hatte, durchaus unerfreulich und für mich schadenbringend sich herausgestellt haben, indem der blos einzelnen Individuen innewohnende Eifer zur Emporbringung der böhmischen Sprache der Masse durchaus sich nicht mitgetheilt hat, auf deren Theilnahme allein mein Unternehmen berechnet sein konnte. Nachdem ich mich unmöglich berufen finden kann, mich jenen sprachlichen Tendenzen zu opfern, so sah ich mich genöthigt, jene Unternehmung aufzugeben und den dafür aufgenommenen Personalstand sofort zu entlassen, um in Hinkunft, nach dem in meinem Unternehmungscontracte mir eingeräumten Befugnisse die böhmischen Vorstellungen auf den früheren Fuß zurückzuführen, nämlich dieselben an Sonn- und Feiertagen um die vierte Nachmittagsstunde im ständischen Theater zu geben . . . und am 8. laufenden Monats als an einem Feiertage mit den böhm. Vorstellungen im ständ. Theater zu beginnen. . ."

Die Theateraufsichtscommission war mit dieser Schließung der čechischen Bühne*) um so eher einverstanden, als sie ohnedies

*) Im J. 1845 — nach der Auflassung der čechischen Vorstellungen in der Rosengasse — hatte das čechische Personal des ständ. Theaters folgenden Stand: Dir. Stöger, Regiss. Chauer, Capellm. J. N. Skraup; Herren *Chauer, *Grabinger, Grau, *Hametner, Kaška, Klan, *Kolar, Krämer Lapil, *Neswadba, *Nicolai, Schmiller, *Sekira, *Strakaty S., *Petak S., Podhorsky S., Wiedemann (Sänger) — *Mad. Kolar, *Dlle. Köckert S., *Mad. Podhorsky S., *Dlle. Freitag S., Dlles. Maja, *Hlauschek, *Köbisch; das sämmtl. Chorpersonal des ständ. Theaters. Die mit * Bezeichneten waren zugleich Mitglieder des ständ. Theaters.

nichts sehnlicher wünschte als die gänzliche Auflassung des Rosengasse-Theaters und ihrerseits redlich dazu beigetragen hatte, Stöger von diesem Unternehmen abzubringen. Schon in den ersten Monaten nach der Gründung des neuen Theaters hatte es ernste Conflicte zwischen der Commission, welche in dem neuen Unternehmen eine Beeinträchtigung der ständischen Bühne erblickte, und Stöger gegeben. Der Director behauptete, daß die Commission auf sein Privattheater keinen Einfluß zu nehmen habe und daß er, wenn die Mahnungen betreffs des Personals und Repertoires fortdauern sollten, seinen ganzen Wirkungskreis in Prag für eine lästige Plage ansehen müsse. Diese Erklärung veranlaßte die Theateraufsichtscommission, ernstlich die Frage in Erwägung zu ziehen, ob man Stöger das Theater in der Rosengasse fortführen lassen dürfe. Nur einflußreiche Freunde des Directors verhinderten, daß diese Frage entschieden verneinend beantwortet wurde. Die dringende Mahnung, welche die Commission wegen der Benachtheiligung des ständ. Theaters zum Vortheile seines eigenen Privatunternehmens an Stöger richtete, haben wir bereits mitgetheilt.

Im December 1843 schien diese Mahnung zu einer einschneidenden That werden zu wollen. Es erschien ein Gubernialdecret, das die (aus hartem Materiale erbauten) Theaterlocalitäten in der Rosengasse der Feuergefährlichkeit bezichtigte und der Direction auftrug, einen weiteren Ausweg für das Publicum auf der rechten Seite des äußeren Zuschauerraumes anzubringen. Stöger ließ diese Bauänderung ausführen, was aber nicht hinderte, daß kurz darauf ein neues Gubernialdecret die gänzliche Sperrung des Theaters auf so lange anordnete, als nicht auf der rechten Seite der Bühne ein 10 Schuh breiter Ausgang durch die Mauer in den benachbarten Garten hindurchgebrochen und von diesem herab eine 8 Schuh breite Stiege in das zu solchem Behufe eigenthümlich zu erwerbende benachbarte Grundstück herabgeführt sein würde. Stöger sperrte nun die Bühne und machte die Gesellschaft mit der Möglichkeit gänzlicher Entlassung vertraut, was dieselbe zur Einreichung eines

Gesuchs um Sistirung des behördlichen Auftrages veranlaßte.*) Der Director traf mittlerweile Anstalten, dem Bauauftrage nachzukommen. Obwohl in nichts weniger als glänzenden pecuniären Verhältnissen, unterhandelte er mit der Eigenthümerin des benachbarten Hauses, welche für einen Flächenraum, der sammt einem baufälligen Hause höchstens 5000 fl. C. M. werth war, 18.000 fl. C. M. verlangte. Dies war Stöger zu viel; er führte eine Bauänderung durch und erzielte dadurch einen neuen Ausgang des Theaters, womit die Ursache der gänzlichen Sperrung behoben schien. Die Vorstellungen wurden — aber nur mehr in deutscher Sprache — wieder aufgenommen.**) Nichtsdestoweniger ging das Theater in der Rosengasse immer mehr seinem Ruine entgegen. Man gab die Nestroy'sche Novität „Liebesgeschichten und Heiratssachen", führte noch einige Possen auf, doch war es nur mehr eine Scheinexistenz, welche das Institut fortfristete. Es bedurfte nur noch eines Anstoßes von außen, um Stöger zur „freiwilligen" Sperrung des Hauses zu nöthigen, und dieser Anstoß ließ nicht lange auf sich warten. Eine Zuschrift der Theateraufsichtscommission untersagte die Mitwirkung der Mad. Kolar und Dlle. Köckert in allen Vorstellungen des Stöger'schen Privattheaters, und ein zweites Decret, das sich auf Mad. Raab, dann die Hrn. Dolt und Grabinger erstrecken sollte, wurde in Aussicht gestellt. Auch verweigerte die Prager Stadthauptmannschaft von nun an die Erlaubniß zur Drucklegung des Theater-

*) Stöger hatte die Gesellschaft seines Privattheaters in die Kanzlei berufen und ihr durch seinen Rechtsfreund mittheilen lassen, daß die angeordnete Sperrung der Bühne contractgemäß die Lösung aller Verträge bedinge. Sofort verfügte sich eine Schauspieler-Deputation zum Statthalter Erzherzog Stephan, um Aufschiebung der 100 Menschen ins Elend stürzenden Maßregel zu erwirken. Man erreichte damit eine Hinausschiebung des Termins für die Sperrung.

**) Auch italienische Opern gelangten in der Rosengasse zur Aufführung, in denen die Geschwister Stolz, Francilla Pixis, J. N. Maÿr und Prof. Gordigiani mitwirkten. So wurde die Oper „Prigione del Edinburgo" mit Sigra. Pixis, Sigra. Lud. Stolz, den Hrn. Maÿr und Gordigiani 5mal nacheinander bei ausverkauftem Hause gegeben.

zettels, wenn ständische Mitglieder als mitwirkend im Theater in der Rosengasse angeführt waren. Damit war dem Theater die Lebensader unterbunden; konnte man höheren Orts die amtliche Sperrung des Rosengasse-Theaters nicht verfügen, so blieb nach den letzten Maßregeln Stöger nichts übrig, als selbst zu sperren. In einer Eingabe an die Aufsichtscommission gab er der Hoffnung Ausdruck, durch die Schließung des Theaters in der Rosengasse das gute Einvernehmen mit der Theateraufsichtscommission wiederherzustellen und bereitete die Auflösung der Gesellschaft vor. Er ließ nur noch den Escamoteur Döbler und die Luftkünstlerin und Athletin Seraphine Luftmann gastiren; am 1. Mai 1844 aber schlossen sich die Pforten des Rosengasse-Theaters, nachdem sie sich schon in den letzten Wochen vorher nur mehr seltener und wenigen Besuchern geöffnet hatten.

Stöger versuchte noch hie und da einen Nutzen aus seinem Hause zu ziehen; er ließ Akrobaten und Gymnastiker und im Winter 1844—1845 auch die Lutz'sche Theatergesellschaft, eine der besten Wandertruppen Böhmens, gastiren, aber Erfolge wurden nicht mehr erzielt. Die Lutz'sche Truppe, die sich vornehmlich in Vaudevilles versuchte, konnte den Ansprüchen eines hauptstädtischen Publicums nicht genügen, mochten auch einige bessere Kräfte (u. A. die Familie Kottaun) darunter sein. In der Fastenzeit wurden die čechischen Sonntagsvorstellungen in der Rosengasse abgehalten. Schließlich war Stöger glücklich, als ihm — man sagt über Verwendung seines Gönners Erzherzogs Franz Karl — der Staat das Haus in der Rosengasse abkaufte, um dorthin das Versatzamt zu verlegen. Heute wallt täglich eine Menschenmenge treppauf, treppab in dem ehemals Stöger'schen Hause, in stillen Magazinen trauern Gold-, Silber- und Toilettenschätze um ihre Eigenthümer und harren auf Erlösung; nichts erinnert mehr an das glänzende Redoutengewühle, an die Herrlichkeiten des „Zauberschleier" und endlich an die čechische Nationalbühne, deren Stätte das heutige Leihamt vor Zeiten war. Die Geschichte des Stöger'schen Musentempels ist nicht lang, aber sie ist denkwürdig. Als Sitz der deutschen Ausstattungs- und Spectakelstücke hat das Theater

in der Rosengasse kein sonderlich kostbares Blatt in den Ehrenkranz der Prager Schaubühne geflochten, auch seine Leistungen als čechisches Nationaltheater haben nicht Anspruch auf Unsterblichkeit. Daß aber hier seit den Tagen des „vlastenecké divadlo“ der erste — mißglückte — Versuch gemacht wurde, ein solches čechisches Volksinstitut einzubürgern, und daß es der Deutsche Stöger war, der diesen Bühnenversuch unternommen, verdient unvergessen zu bleiben. Die kurze Lebenszeit des Theaters in der Rosengasse war kein unwichtiger Abschnitt in der Geschichte des čechisch-nationalen Theaters.

XIII.

Das Ende der Theateraufsichtscommission und der ersten Stöger'schen Directionsperiode (1846).

(Neue „Instructionen" für die Aufsichtscommission. — Die ersten Conflicte mit Stöger 1840. — Stöger's Rechtfertigung. — Der Gagenetat. — Neue Strafdecrete. — Erneute Vertheidigungsschrift des Directors. — Preisinger übernimmt die Opernregie. — Prager Directions-Freuden. — Neue Projecte der Commission; Antrag auf Uebernahme in eigene Regie; der Landesausschuß beschließt Ablehnung dieses Antrages, dagegen eine Subvention für den künftigen Theaterpächter. — Die neue Organisation. — Schaffung der Intendanz an Stelle der Aufsichtscommission. — Renovirung des Theaters. — Der Concurs. — Directionscandidaten. — Johann Hoffmann erhält die Direction. — Stöger's Abschied.)

Ehe wir von der Direction Stöger auf sechs Jahre Geschichte Abschied nehmen, müssen wir noch der sonderbaren Stellung dieses Bühnenleiters zu jener Behörde gedenken, welcher seit Uebernahme des Nostitz'schen Theaters durch die Stände die Oberaufsicht über die Leitung des ständischen Musentempels anvertraut war. In keiner Periode der Prager Theatergeschichte trat das absonderliche Verhältniß zwischen Direction und Aufsichtscommission so scharf zu Tage wie in der Stöger'schen. Kein Zweifel, daß man, von den besten Absichten geleitet, das Institut ins Leben gerufen hatte, kein Zweifel auch, daß es geeignet war, in mancher Hinsicht auf die künstlerische Richtung der Bühnenleitung wohlthätig einzuwirken. Aber schon die Vielköpfigkeit der Behörde stand deren eigentlichem Berufe hindernd im Wege. Im Jahre 1840 formulirte sich die Commission neue Instructionen, nach denen sie nicht mehr aus bloß sechs Beisitzern, sondern aus sieben (vier aus dem Herren-, zwei aus dem Ritter-, einem aus dem Bürgerstande) und sieben Stellvertretern zusammengesetzt wurde. Daß nun eine vierzehngliedrige Oberaufsichtsbehörde, deren Glieder zumeist dem höchsten Adel angehörten, dem *einheitlichen* Charakter einer regulären Bühnenleitung zuwiderlief, liegt auf der Hand. Einem Theater-

director von einigem Selbstbewußtsein oder gar einiger Anlage zum absoluten Bühnensouverän mußte eine ständige Aufsicht an und für sich unbequem erscheinen; sie mußte ihn in seinen Entschließungen hemmen und dies um so mehr, wenn nicht Eine, sondern sieben oder gar vierzehn Stimmen maßgebend waren, wenn oft bei Engagements-, Entlassungs- oder Repertoirefragen persönliche Sympathien, Antipathien oder Geschmacksrichtungen die widerstrebendsten Einflüsse nahmen. Wir wollen nun nicht bestreiten, daß der Theater-Routinier Stöger einer künstlerisch denkenden Oberaufsicht bedurfte, daß er oft Mißgriffe machte, die eine strenge Correctur vertragen hätten — nur schoßen die Maßregeln der Theateraufsichtscommission oft über das Ziel hinaus. Die mit dem praktischen Theatergeschäfte unvertrauten Herren verlangten nicht selten Dinge, die der Direction unausführbar waren, und die Rügen der Commission nahmen oft einen so schroffen Charakter an, daß der sanftmüthigste Director sich einer hochgradigen Gereiztheit kaum erwehrt hätte — geschweige denn Stöger, der alle Fesseln haßte und in der ihm vorgesetzten Aufsichtscommission den Haupt-Hemmschuh für das Gedeihen seines Unternehmens erblickte. Einige markante Züge aus dem Conflicte zwischen Direction und Commission werden am besten Licht- und Schattenseiten der Institution darlegen und darthun, daß sich dieselbe auf die Dauer unmöglich erhalten konnte.

Zu dem ersten starken Zusammenstoße kam es bereits 1840, also zu der Zeit, wo sich in der That schon die Stöger'sche Direction in entschieden rückschreitendem Gange befand. Die Theateraufsichtscommission erhob gegen den Director folgende Beschwerden: 1. daß die Oper bedeutend gesunken sei und zwar „durch ungebildete Sänger wie Kunz und Beck und durch stimmlos gewordene wie Preisinger, Demmer, die Schikaneder u. A."; 2. daß das Cassastück, d. h. Possen, gymnastische und mechanische Künste mit neuen und schlechten Stücken vorwalten; 3. daß das Einträgliche bis zum Ekel wiederholt werde; 4. daß die tragische Kunst fast gar nicht mehr ausgeübt werde; 5. daß Stöger, mit Bau- und anderen finanziellen Interessen fast ausschließlich be-

schäftigt, die Darstellung gar nicht überwache; 6. daß nur wohlfeile Stücke und wohlfeile Darsteller gesucht werden. Außerdem beklagte man sich über das willkürliche Engagement von Schauspielern und Gästen, über die versäumte Anzeige von Urlauben u. s. w., über das „elende Zwischenact-Orchester", über den Mangel eines Opernregisseurs, die willkürliche Erhöhung der Preise bei Concerten, die öfteren Repertoire-Aenderungen und die zu späte Vorlegung des Repertoires; man beschwerte sich darüber, daß nicht, wie contractlich vorgeschrieben, binnen drei Monaten wenigstens neun Novitäten aufgeführt, daß deutsche Mitglieder in böhmischen Vorstellungen beschäftigt, fremde Künstler der Commission nicht vorgestellt würden. Das Publicum — hieß es — beschuldige die Theateraufsichtscommission der Nachsicht für Stöger und lege ihr dessen Willkür und den Verfall der Bühne zur Last.

Stöger erklärte in seiner Rechtfertigung all seine „Vergehen" als Formalversehen und versprach pünktliche Einhaltung seines Contractes. Mit einer solchen Rechtfertigung war aber die Commission durchaus nicht zufrieden. Die Herren sagten, strenge genommen könnte man Stöger's Verhalten als Contractbruch bezeichnen und auf seine Kosten einen Nachfolger bis 1846, dem Schlußtermin seiner Unternehmung, bestellen; man übe nur Nachsicht, indem man ihn mit einer Strafsumme von 100 fl. W. W. belege und vorläufig mit der Kündigung bedrohe. Eigennutz, meinte die Commission, treibe Stöger, nachdem er eine gute Meinung und Abonnenten für sich gewonnen, dazu, Posse und Spectakelstücke als Zugkräfte für Parterre und Galerien wirken zu lassen und die eigentliche dramatische Kunst zu vernachlässigen. Um diese Gewinnsucht zu paralysiren, greife man nun zu strengen Maßregeln... Schließlich wurde Stöger aufgefordert, sich binnen vierzehn Tagen zu rechtfertigen und den Personalstand vorzulegen, dessen Bestätigung durch die Aufsichtscommission seit sechs Jahren nicht eingeholt worden sei. Die Commission machte Miene, alle seit dieser Zeit erfolgten Engagements für ungiltig zu erklären. Durch ein neues Strafdecret angeeifert, sah sich der Director zu einer nachdrücklichen Vertheidigung gezwungen. Er reichte unterm

10. April 1841 eine umfangreiche Rechtfertigungsschrift ein, in welcher er zunächst den Vorwürfen bezüglich des mangelhaften Repertoires folgende nicht ganz unrichtige Erklärung entgegensetzte:

„Die Prager Bühne besteht aus eigenen Mitteln und ist also gezwungen, dem Geschmack des Publicums insoferne nachzugeben, um zwischen den Ansprüchen hoher Classificität und trivialen Geschmacks ohne Verletzung des öffentlichen Anstands die richtige Mitte zu halten. . . . . Es ist wohl kaum die Absicht der Herren Stände, die hiesige Bühne nur dem classisch gebildeten Zuschauer-Publicum zugänglich zu machen, und darum müssen, um so mehr, als hier das alleinige Theater Alles umfassen soll, was an anderen Orten, z. B. in Wien, an fünf Theatern dargestellt wird, auch Spectakelstücke und Possen abwechselnd gegeben werden. Daß sie hie und da überwiegen, liegt eben in dem Grunde, daß die Bühne aus eigenen Mitteln besteht und darin, daß bei classischen Productionen nicht selten das Parterre sowohl als auch die Logen an leeren Plätzen überreich sind. Man kann aber eine Bühne gewiß nicht mit dem harten Beisatze „dem Verfalle nahe“ bezeichnen, wo, wie hier, alle bedeutenden Opern, alle gangbaren Stücke von Schiller, mehrere von Goethe und (was bisher nicht einmal beim Hoftheater der Fall war) zehn Stücke von Shakespeare definitiv auf dem Repertoire stehen . . . .“

Stöger setzte auseinander, daß die Prager Bühne, um auf der Stufe großer Hoftheater zu stehen, auch deren Subventionen haben müßte (bis 1846 bestand das Prager Theater ohne baren Zuschuß); sonst könnte sie nur eine Bühne zweiten Ranges sein, die Alles aufführen müsse, um sich zu erhalten. Dem Vorwurfe bezüglich der schlechten Qualität der neuen Stücke begegnete Stöger mit der Bemerkung, daß man Novitäten haben müsse, daß aber nicht selten die besten von der Censur verboten werden. Den Vorwurf, nur wohlfeile Darsteller zu suchen, wies Stöger durch Vorlegung seines Gagenetats zurück, der im Ganzen monatlich 6109 fl. 18 kr. betrug*) — was gegenüber dem Etat der

*) Es bezogen laut Angabe Stöger's im Monat März 1841: im Schauspiel: Mad. Allram monatlich 66 fl. 40 kr. Gage, halbes Benefiz, Dlle. Allram 83 fl. 20 kr., Dlle. Bervison 60 fl., Mad. Binder 83 fl. 20 kr., h. B., Dlle. Frey 100 fl., h. B., Dlle. Herbst 83 fl. 20 kr., h. B., Dlle. Manetinsky 50 fl., h. B., Dlle. Schikaneder 40 fl., h. B., Dlle. Schwelle 24 fl., Mad. Zängel 45 fl., h. B., die Herren Bayer 100 fl. Gage, 200 fl. Quartiergeld, ganzes Benefiz, Bolze 66 fl. 40 kr., Balvansky (Souffleur) 50 fl. 50 kr.,

vorhergegangenen Direction ein Plus von 2173 fl. 42 kr. ergab. Sehr entschieden begegnete Stöger dem Vorwurfe der Unvollständigkeit und theilweisen Unbrauchbarkeit seines Schauspiel- und Opernpersonals; „ohne selbst das Geschäft zu leiten" — erklärte er — „sei man selten im Stande, über die Fähigkeit oder Unfähigkeit der Mitglieder ein grundhältiges Urtheil abzugeben, indem auch bei den größten Bühnen oft mehr auf ein brauchbares als auf ein ausgezeichnetes Mitglied Rücksicht genommen werden müsse, an brauchbaren Mitgliedern es aber in Prag durchaus nicht fehle." In ähnlicher Weise widerlegte Stöger der Reihe nach alle Vorwürfe der Commission bis zur Beleuchtung und Reinhaltung der Bühne herab in dem überlegenen Tone des

Dietz 116 fl. 40 kr., h. B., Dietrich 40 fl., h. B., Ernst 150 fl. Gage, 200 fl. Quartierg., Feistmantel 133 fl. 20 kr., zwei halbe Ben., Fischer 100 fl., h. B., Hametner 12 fl., Grabinger 50 fl., h. B., Nerking 100 fl., Polawsky 116 fl. 40 kr., Spiro 83 fl. 20 kr., h. B., Schikaneder 58 fl. 20 kr., Walter 76 fl. 40 kr., Zängel 45 fl., zus. 1935 fl. 10 kr. — in der Oper: die Damen Grosser 133 fl. 20 kr. Gage, 120 fl. Honorar, zwei halbe Ben., beide mit 600 fl. garantirt, Podhorsky 133 fl. 20 kr. Gage, 3 fl. Honorar per Rolle, zwei h. B., Dlles. Triebensee 83 fl. 20 kr., h. B., Block 56 fl., Zöllner 41 fl. 40 kr., h. B. — Director Stöger als Oberregisseur 133 fl. 20 kr., die Herren Beutel (Souffl.) 33 fl. 20 kr., Beck 83 fl. 20 kr., h. B., Binder 83 fl. 20 kr., Brava 91 fl. 40 kr., Demmer 116 fl. 40 kr. Gage, 50 fl. Hon., h. B., Emminger 116 fl. 40 kr., 5 fl. per Rolle, h. B., Kunz 116 fl. 40 kr., 5 fl. pr. Rolle, h. B., Lehmann (Souffl.) 50 fl., Podhorsky 66 fl. 40 kr., Preisinger 116 fl. 40 kr., Strakaty 116 fl. 40 kr., h. B., zus. 1522 fl. 40 kr. Gage, 270 fl. an Honoraren, 33 fl. 20 kr. Quartiergeld — Summa 3761 fl. 40 kr. — Im Chore betrug die höchste Gage (Chordir. Skraup) 30 fl., von den 33 Chormitgliedern bezogen die einzelnen Herren und Damen Monatsgagen von 8 bis 20 fl., zus. 448 fl.; im Ballet hatten Balletm. Rainoldi sammt Frau 66 fl. 40 kr., Mad. Springer 40 fl., die 10 Damen Gagen zwischen 4 und 16 fl., die 8 Herren zwischen 8 und 20 fl., zus. 273 fl. 40 kr.; im Orchester bezog Capellm. Skraup 116 fl. 40 kr., Orchesterdir. Pixis 53 fl. 20 kr. und halb. Ben., Kral 26 fl. 40 kr., die 40 Mitglieder Gagen zwischen 4 und 20 fl., zus. 756 fl. 28 kr. Der Theatermaler Mösner hatte 66 fl. 40 kr., Secretär Stiepanek 83 fl. 20 kr., Schwertfeger Herrmann 5 fl. Monatsgage. Zur Besoldung des untergeordneten Personals waren per Tag 23 fl. 50 kr., zus. 715 fl. erforderlich. Die Hauptsumme des Gagenetats betrug daher 6109 fl. 18 kr. monatlich.

Geschäftskundigen. Schließlich versäumte er nicht, der Schwarzmalerei der Commissionsbeisitzer ein farbenreiches Bild seiner eigenen Verdienste entgegenzuhalten. Er betonte, daß unter seiner Direction das Orchester bedeutend verstärkt, das Chorpersonale um vierzehn Mitglieder vermehrt, ein Balletmeister, vier Solotänzer und zehn Paar Balletfiguranten, ein tüchtiger Maschinen- und Theatermeister und ein geschickter Obergarderobier engagirt, das Personale der Theaterarbeiter und der Garderobe vermehrt worden sei, und dies Alles ohne contractliche Nöthigung. An Garderobe, Decorationen und Requisiten habe er zu dem schon Vorhandenen noch so viel beigeschafft, daß er in dieser Beziehung mit den bedeutendsten Bühnen in die Schranken treten könne. Ueberdies verwende er ununterbrochen so große Summen auf die Anschaffung neuer Opern-Manuscripte, daß selbst seine Feinde eingestehen müßten, die Prager Bühne besitze das Beste und Neueste, was nur irgendwo erscheint. Das Ende der Rechtfertigungsschrift bildete die Bitte, ihn der Strafe von 100 fl. W. W. zu entheben und die von ihm engagirten Mitglieder „gnädigst zu bestätigen."

„Gnädig" lautete nun der Bescheid durchaus nicht, den Stöger auf seine eindringliche Vorstellung erhielt. Es erschien im Gegentheile ein neues, womöglich noch schärfer gehaltenes Strafdecret, das nicht allein die früher gemachten Vorwürfe wiederholte, sondern noch eine Serie neuer hinzufügte und Stöger's Selbstgefühl auf das Tiefste verletzte. Die Aufsichtscommission beanspruchte ein Amtsbereich, wie sie es bisher nie besessen; sie handelte auf Grund jener neu formulirten Instructionen, welche gleichzeitig mit der Erhöhung des Standes der Commissionsmitglieder ins Leben getreten waren. Diese Neuerung hatte selbstverständlich auch einen Personenwechsel mit sich gebracht, der für Stöger keine guten Zeiten bedeutete. Das neue Strafdecret, das dem Director am 30. April 1841 eingehändigt und von demselben mit innerem und äußerem Grimme in Empfang genommen wurde, wies Stöger unter neuerlicher Androhung einer Administrativverhängung entschieden zur Strafzahlung an, verbreitete sich sodann sehr um-

ständlich über sämmtliche hohen Orts bemerkte Gebrechen in den Leistungen der einzelnen Mitglieder und der Direction und verordnete, daß der Director dies Decret seinen Mitgliedern kund zu thun habe. Sehr entschieden nahm die Commission das seit dem Bestande des Prager Theaters nicht ausgeübte Recht der schriftlichen Bestätigung („per decretum") jedes Engagements für sich in Anspruch. Auch forderte sie die strenge Abgrenzung der einzelnen Rollenfächer. Die Contracte mehrer seit Jahren engagirter und beliebter Mitglieder, so der Herren Kunz, Eminger, Beck, Brava sollten nur bedingungsweise genehmigt und denselben eine Probezeit bestimmt werden, obwohl der Theaterunternehmungscontract von einer solchen Probezeit nichts wußte und bloß bezüglich der Aufnahme in das Pensionsinstitut ein Probejahr stipulirte. Nicht genug damit; die Anordnungen der Commission vertieften sich in ihren zahlreichen Details bis in das Innere der Regie und selbst über deren Wirkungskreis hinaus; sie lieferten eine förmliche Generalkritik des gesammten Personals und machten es Stöger zur Pflicht, die Leistungen der Schauspieler bis in die kleinsten Nuancen zu controliren und für die Vermeidung auch der geringsten Darstellungsfehler zu bürgen. Auch die an allen Bühnen aushilfsweise gangbare Verwendung routinirterer Chormitglieder in kleinen Rollen wurde Stöger strenge verübelt, das Nichtengagement eines eigenen Opernregisseurs scharf gerügt und schließlich dem Director eine Reihe von Vorschlägen zur Verbesserung der Heizung, Beleuchtung, Möbelaufbewahrung u. s. w. abgefordert.

Diesmal antwortete Stöger bei allem der gestrengen Commission schuldigen Respect mit großer Entschiedenheit und Schärfe. „Spräche mich mein Bewußtsein nicht frei von jedem wirklichen Verschulden" — äußerte er — „kaum ertrüge ich die Schmach, welche hohe Commission durch die seither erlassenen Strafdecrete über mich auszugießen sachgemäß befunden." Er deutete an, daß er eine Berufung an den Landesausschuß versuchen würde, wenn er nicht von der Aussichtslosigkeit dieses Schrittes überzeugt und zudem versichert wäre, daß dann die Feindseligkeit der Commission

nur noch schärfer zu Tage treten würde. Er beklagte den unerträglichen Zwang, den man durch buchstäbliche Auslegung des Contractes und der Ordres auf ihn übe und durch den man ihm jede Lust und Liebe an der Sache benehme. Die ihm auferlegten 100 fl. W. W. habe er nun zwar bereits an die Pensionscasse erlegt, hoffe aber noch immer, von der entehrenden Strafe befreit zu werden. Ganz energisch verwahrte sich Stöger gegen die Ordre, das Strafdecret seinem Personale bekannt zu geben, welche Procedur nur das Sinken des unmittelbaren Ansehens der Direction und Regie sowie eine Lockerung der Disciplin herbeiführen müßte. Nicht ohne Selbstgefühl stellte Stöger der Commission vor, „daß das Prager Theater in seinem dermaligen Stande unter allen Provinztheatern der österreichischen Monarchie nach dem allgemeinen Urtheile das vorzüglichste sei, dieselben weit hinter sich lasse und mit manchem bedeutend subventionirten Hoftheater wetteifern könne; dieser blühende Zustand aber sei sein (Stöger's) Werk allein, und dafür werde er mit Strafdecreten und Geldstrafe belegt." Stöger constatirte, daß alle seit 1834 abgeschlossenen Engagements dem seither (1840) abgetretenen Commissionspräsidenten angezeigt und stets zur genehmigenden Wissenschaft genommen worden seien; daß seit seiner Directionsübernahme jederzeit zwei Commissäre alternirend die Inspection während der Proben und Vorstellungen gehabt hätten, ohne daß seit 1. Mai 1834 die geringste Rüge in irgend einer Hinsicht geäußert worden wäre; daß aber die durch die Commission beschlossene Neuorganisation ihres Wirkungskreises der Direction nur gerüchtweise bekannt geworden, dieselbe also nicht gehalten war, eine Aenderung in ihrem amtlichen Verkehre mit der Commission eintreten zu lassen. Entschieden weigerte sich Stöger, nach dem Wunsche der Commission, eine genaue Abgrenzung der einzelnen Rollenfächer vorzunehmen. Nicht mit Unrecht betonte er die Unzweckmäßigkeit dieser überlebten Einrichtung, welche nur Zank und Hader hinter den Coulissen erzeuge. Eben so entschieden sträubte sich Stöger gegen die nur bedingungsweise erfolgte Engagementsgenehmigung für bewährte Mitglieder, die nur zur Entmuthigung dieser Kräfte beitragen müßte.

„Eine hohe Commission“ — schloß Stöger seine umfangreiche Denkschrift — „geruhe zu berücksichtigen, daß zu hart geübte Strenge zwar sclavische Unterwürfigkeit zur Folge haben könne, dagegen den energischen guten Willen lähme, und daß ein dem regen Leben angehörendes Institut der Kunst nicht gedeihen könne, wo der Künstler in seinem Aufschwung gelähmt wird .... Hohe Commission geruhe mir meine Freimüthigkeit zu Gute zu halten und die Ueberzeugung zu fassen, daß ich die gegen mich geübte Härte nicht verdiene. Ich spreche mich freimüthig aus, weil ich weiß, daß ich Mitgliedern der loyalen Stände Böhmens gegenüberstehe, welche es verschmähen würden, einen unbedeutenden, von Ihnen abhängigen Privatmann bloßer Formfragen wegen zu Grunde zu richten, ihn seiner Zukunft zu berauben ...“

Für den Fall, daß die Commission seinen Bitten um Aufhebung der bekämpften Ordres nicht nachkommen sollte, behielt sich Stöger doch noch die Berufung an die höhere Instanz vor. Es scheint übrigens eine partielle Einigung erzielt worden zu sein. Stöger reichte in Zukunft pünctlich seinen Personalstatus ein und ließ sich 1843 auch zu einer Reform desselben herbei, welche die für ihre Hauptfächer untauglich gewordenen Mitglieder in neue Fächer verwies und mehre Pensionirungen zur Folge hatte. Die Opernregie wurde mit 1. Mai 1842 Preisinger übertragen. Wie aber das Rosengasse-Theater ein neuer Quell von Differenzen zwischen Commission und Direction wurde, haben wir gesehen. Daß bei einem solchen Stande der gegenseitigen Beziehungen Stöger dem bevorstehenden Ablaufe seines Contractes nur mit Bangen entgegensah und die Hoffnungen auf Erneuerung desselben so ziemlich schwinden ließ, ergab sich von selbst.

Der Ruf von den harten Conflicten und Bedrängnissen, in welche Stöger in Prag gerathen war, hatte sich in der Theaterwelt verbreitet, und als Ende 1844 eine neue Concursausschreibung zur Besetzung des mit Ostern 1846 vacant werdenden Prager Directionspostens geplant wurde, brach sich allgemein die Ansicht Bahn, unter den bestehenden Verhältnissen könne ein Prager Theaterdirector nicht prosperiren. Die Zeitschrift „Morgenstern“ brachte einen satyrischen Aufruf an sämmtliche deutsche Theaterdirectoren, in welchem das Theater-Eldorado Prag folgendermaßen gepriesen wurde:

„Das ständische Theater in Prag wird mit Ostern 1845 neuerdings in Entreprise gegeben. Um dasselbe möglichst emporzubringen, haben die Stände beschlossen, dem neuen Unternehmer möglichst aufmunternde Bedingungen zu stellen, und diese bei Zeiten in Deutschland bekannt werden zu lassen. Im Interesse der Kunst theilen wir diese Bedingungen vorläufig im Privatwege mit und glauben uns dadurch ein nicht unbedeutendes Verdienst zu erwerben: 1. Der Unternehmer wird verpflichtet, der Leitung des Theaters durch zwölf Jahre vorzustehen, dem leitenden ständischen Comité bleibt es jedoch vorbehalten, den Unternehmer wann immer beliebig davonzujagen; ausnahmsweise aber wird demselben die Aussicht offen gelassen, in dem Falle freiwillig durchzugehen, wenn er es durchaus nicht mehr sollte aushalten können. 2. Der Unternehmer ist verpflichtet, dem Theater jedes Opfer zu bringen, welches ihm das Comité auflegt; er ist schuldig, die kostbarsten Künstler zu engagiren, Decorationen und Garderobe glänzend herzustellen; dagegen schreibt das Comité unbedingt vor, welche Stücke und wie oft sie gegeben werden dürfen, und ist berechtigt, die wiederholte Aufführung eines Cassastückes beliebig zu untersagen, denn das Interesse des Unternehmers verdient gar keine Rücksicht. 3. Auf einen Zuschuß aus ständischen Fonds hat der Unternehmer durchaus nicht zu rechnen; er ist es ausschließend, welcher zu zahlen und Gefahr zu laufen hat; dem Comité (d. h. der Aufsichtscommission) fällt das unbedingte Befehlen, Anordnen und Verbieten anheim, im Interesse der Kunst und von Rechtswegen. 4. Engagirt der Unternehmer einen Künstler, der ihm tauglich erscheint, spricht sich das Publicum noch so entschieden für den Künstler aus — dennoch bleibt der Contract ungiltig, falls hoher Comitévorstand an dem Künstler oder der Künstlerin nicht Gefallen fände; denn seit Jahren hat das Comité den Geschmack des unmündigen Publicums bevormundet, und ist dies ein wesentlicher Artikel der ständischen Verfassung in Böhmen, welche eben jetzt in Kalbleder neu gebunden wird. 5. Um dem Unternehmer dennoch, wenn auch indirect, zu einigem Zuschuße zu verhelfen, wird beschlossen, daß derselbe in jedem einzelnen Falle, wo er von dem Comitévorstande im Interesse der Kunst Verbal- oder Realinjurien geduldig erleidet, auf eine Geldunterstützung nach Verhältniß Anspruch haben solle, und es ist nach bisheriger Erfahrung zu erwarten, daß der Unternehmer auf diesem Wege ein artig Sümmchen jährlich beziehen werde. 6. Nach Ablauf der Unternehmungszeit wird dem Unternehmer sein Fundus an Decoration, Garderobe und Bibliothek möglichst abgedrückt werden, und kann derselbe auf pünctliche Einhaltung dieses Punctes sicher rechnen, nöthigenfalls auch Schulden darauf machen . . . Meldet euch schleunigst, directionslustige Männer Deutschlands; doch eilet, denn schon soll Mehemed Ali's (des damaligen Vicekönigs von Egypten) Theaterintendant sich in Competenz gesetzt haben, welchen der fünfte Punct besonders lüstern gemacht hat. Verum est.“

Mit leichter Mühe erkennt man in diesem sarkastischen Aufrufe eine Persiflage auf die Schattenseiten und die Competenzüberschreitungen der Theateraufsichtscommission. Möglich, daß Stöger den Verfasser beeinflußt, jedenfalls aber verbarg sich hinter der Satyre manche Wahrheit. Uebrigens bildete sich im Schoße der Aufsichtscommission selbst die Ueberzeugung aus, daß ein neuer Unternehmungscontract unter den bisherigen Modalitäten nicht realisirbar sei. Man that sich zu ernsten Berathungen über die Zukunft des Prager Musentempels zusammen und einigte sich Anfangs 1845 über folgende drei Anträge, welche dem Landesausschuß als der Repräsentanz der Stände Böhmens vorzulegen seien und von denen einer zu acceptiren wäre: Der erste Antrag ging dahin, das Theater in eigene Regie zu übernehmen, der zweite, die Theaterunternehmung gegen einen Pachtschilling, der dritte endlich dahin, die Theaterunternehmung zu vergeben mit einer von den Ständen zu bewilligenden Beisteuer. Bei dieser Gelegenheit warf die Aufsichtscommission einen Rückblick auf die Geschichte des Theaters seit dessen Erwerbung durch die Stände und erwähnte der verschiedenen früheren Pachtbedingnisse. Guardasoni hatte noch 1200 fl. Pacht gezahlt, Liebich 2100 fl., doch zahlten ihm die Stände einen Theatermaler mit 600 fl. jährlich; seit Madame Liebich geschah die Uebernahme ohne Pachtzins, aber auch ohne Subvention. Bezüglich der nächsten Zukunft der Bühne meinte die Commission, ihr erster Antrag (Uebernahme in die Regie der Stände) wäre der entsprechendste, wenn die Theaterunternehmung ein von dem zufälligen Geschmack der großen Masse unabhängiges und statt von demselben geleitetes ein den Geschmack selbst leitendes Institut sein solle. Sollte die Uebernahme in eigene Regie beschlossen werden, so beantragte die Aufsichtscommission, das Instruirungscapital auf 50.000 fl. C. M. festzusetzen und den jährlichen Zuschuß für die ersten drei Jahre auf 30.000 fl., für die Folge auf 25.000 fl. zu limitiren.

Der Landesausschuß glaubte indeß diesen Antrag nicht berücksichtigen zu sollen, da so schnell kein artistischer Director zu beschaffen gewesen wäre und erst die allerhöchste Bewilligung hätte erlangt

werden müssen.*) Dagegen zog er den diesem Antrage zunächst kommenden (dritten) in Erwägung, das Theater unter eigener Controle von Seite der Stände, dagegen mit Zusicherung eines jährlichen Zuschusses, insofern dessen Leistungen zufriedenstellend sein würden, und mit der Anschaffung einiger Decorationen von Seite der Stände an einen gewählten tüchtigen Unternehmer zu übergeben. Bei einem solchen Modus, nahm man an, ließe sich eine Reihe von Vortheilen erzielen. Angesichts der Subvention würden sich nicht blos Geldspeculanten, sondern auch Leute vom Fach, bei denen das Kunstinteresse vorherrsche, zur Uebernahme bereit finden, es werde also ein tüchtiger Unternehmer gewählt werden können. Auch würde die Subvention den (schon bisher geübten) Einfluß der Stände erst rechtfertigen; durch Anschaffung von Decorationen würde mit der Zeit ein Fundus begründet werden, der eine spätere Uebernahme in eigene Regie erleichtern könnte. Endlich würde durch die Subvention und die dadurch bedungene Aufsicht der Wille der Stände öffentlich bethätigt, das erworbene Monopol nicht egoistisch benützen zu wollen, das Theater würde auf den ihm gebührenden Standpunkt gestellt und dem öffentlichen Interesse möglichst entsprochen werden. Durch alle diese Vortheile nähere sich eine solche Benützung des Theaterrechtes am meisten jener in eigener Regie, entspreche sonach thunlichst dem Endzwecke, indem es den Uebergang zur Regiehaltung erleichtere.

Es kam denn auch factisch auf dem Boden des dritten Vorschlages der Aufsichtscommission eine Einigung zu Stande. Man hatte sechs specielle Punkte formulirt, welche die Organisation des künftigen Verhältnisses zwischen Director und Ständen darstellen sollten und auch heute zum großen Theile das Grundprincip der Stellung des deutschen Landestheaters bilden. Diese Punkte hatten nachstehenden Wortlaut:

1. Die Theaterunternehmung wird vom Palmsonntag 1846 nach dem dritten Antrage der Theateraufsichtscommission verpachtet. 2. Die Dauer

---

*) Uebrigens scheint man einige Zeit dennoch die Uebernahme in eigene Regie ernstlich geplant zu haben; der in Prag unvergessene Moritz in Stuttgart sollte als Intendant gewonnen werden.

der Verpachtung wird statt auf zwölf auf acht Jahre festgesetzt; 3. die Aufsicht wird zwischen dem ständischen Landesausschuß und einer ständischen Intendanz in der Art getheilt, daß die Aufsicht über den materiellen Zustand und das Oekonomicum dem Landesausschusse und die Aufsicht über den artistischen Zustand der Intendanz zugewiesen wird, wobei zu bestimmen wäre, daß bei jenen Sitzungen, wo es sich um den Bericht über den Zustand des Theaters wegen des auszuzahlenden Zuschusses handelt, die Logeneigenthümer mit Sitz und Stimme beizuziehen wären; 4. die jährliche Subvention wird auf 10.000 fl. festgesetzt; 5. auch wird noch ein Theatermaler mit 1000 fl. engagirt, und 6. zur baulichen Herstellung des Theaters noch vor Eintritt der neuen Aera eine Summe von 6000 fl. gewidmet.

Alle diese Punkte wurden warm befürwortet und angenommen. Bemerkenswerth war, daß die Theateraufsichtscommission selbst es war, welche sich durch den Antrag auf Einsetzung einer Intendanz zum Tode verurtheilte und damit die mannigfachen Mängel und Schwächen eingestand, an denen das Institut der Commission krankte. Sie gab selbst zu, daß durch den Einfluß zahlreicher (14) Mitglieder der Geschäftsgang hemmend werde, weil Kunst und Geschmack verschieden seien, so daß oft ein Einklang nicht zu erzielen sei. Die Commission gestand ein, daß die Verantwortung nur Einer tragen sollte, und daß der Director einen zu beschränkten Wirkungskreis hätte, wenn er den Maßregeln vielfacher Kritik ausgesetzt und von einem Collegium abhängig sei. Dieser Ausspruch, von der Commission selbst gethan, enthielt eine schwer wiegende Rechtfertigung Stögers. Bezüglich der Decorationen bestimmte der Landesausschuß, daß in den ersten zwei Jahren je sechs vollständige Decorationen, in den folgenden je drei anzuschaffen seien. Mit dem Eintritte der neuen Aera sollte auch eine neue Normirung der Theaterpreise eintreten.*)

*) Darnach wurde für eine Loge im Parterre oder ersten Range das Entrée auf 4 fl., für eine Loge zweiten Ranges auf 3 fl. 12 kr., 3. Ranges auf 2 fl. 14 kr., für einen Sitz in der Fremdenloge oder im Parquet 1 fl., Sperrsitz auf 40 kr. erhöht, das Garnisonsbillet mit 12 kr., 1. Parterre mit 30, 2. Parterre mit 20, Galerie mit 10 kr. normirt. Das Abonnement für eine Loge Parterre oder ersten Rangs war nach dem Antrage der Commission ganzjährig, halb-, resp. vierteljährig zu normiren mit 720, 480, 260 fl., 2. Rang 570, 360, 200 fl., 3. Rang 360, 200, 120 fl., Parquetsitz 120 fl., 67 fl. 30 kr., 37 fl. 30 kr., der Sperrsitz mit 60 kr., 36 kr., 24 kr. festgesetzt.

Die zur baulichen Herstellung des Theaters gewidmete Summe von 6000 fl. wurde dazu verwendet, daß im Laufe der Charwoche 1845 das Theater neu ausgemalt, decorirt, die Logenbrüstungen und Sitze frisch gepolstert und auch der Plafond so viel als möglich reparirt wurde. Die Renovation fiel vorzüglich aus. Den Plafond zierten nun die Bildnisse Schiller's, Shakespeare's und Mozart's, alle Logenbrüstungen waren weiß grundirt, mit blauen, von silbernen Stäben eingefaßten Feldern und silbernen Zierrathen. Die Draperien waren durchgängig hochroth und ebenso alle Sitze mit rothem Tuche gepolstert. So war der alte Musentempel würdig geschmückt für den Eintritt der neuen Aera, deren Princip, das der Subvention, mittlerweile auch die kaiserliche Sanction erhalten hatte.

Die Concursausschreibung begann, und die Candidaten stellten sich ein. Es waren ihrer sechs: zunächst Ringelhardt, gewesener Director in Leipzig, gegen den aber zwei Umstände sprachen: daß er die Leipziger Direction wegen Collisionen mit den Theatervorständen aufgegeben und auch schon ziemlich bejahrt war; Schall von Falkenhorst, genannt Forst, Unternehmer des städtischen Theaters in Pest, Sohn des k. k. F.-M.-L. im Geniecorps Schall v. Falkenhorst, ehemals Jurist, dann Hofschauspieler in München, Regisseur und zuletzt Director in Pest, wo er die Bühne in gutem Zustande erhalten hatte. Dieser Candidat trat bald zurück. Ein dritter Bewerber war Dietrich, der bekannte Pensionär der ständischen Bühne, der leider keinerlei Garantien für eine Directionsübernahme zu bieten hatte, ein vierter der Schauspieler und Regisseur Ernst, der, falls ihm die Direction überlassen würde, einen sachkundigen Künstler für Ueberwachung des Costümes zu bestellen versprach, welcher auch zu jedem neuen Stücke Costümebilder zu liefern hätte, ferner wollte er in jedem Jahre vier Stücke sowohl mit Decorationen als Garderobe und Requisiten ganz neu ausstatten. Der fünfte Candidat war der bisherige Director Stöger, der doch noch einmal sein Glück zu versuchen beschloß, seine Leistungen in Graz, Preßburg, Wien und Prag hervorhob und versprach, in Zukunft sich nicht mit Nebengeschäften, wie es das Rosengasse-

Theater war, zu befassen, sondern seine Kraft ganz dem ständischen Theater zu widmen. Dagegen verlangte er, daß ihn das Pensionsinstitut bei der Pensionirung unbrauchbar gewordener Mitglieder unterstütze, daß die für den Theatermaler bestimmten 1000 fl. jährlich ihm übergeben würden, wofür er sechs Decorationen jährlich anschaffen würde, daß ihm wieder die Theaterzuckerbäckerei überlassen und die Procente für fremde Productionen auf 12 Percent normirt würden. Er seinerseits räumte den Ständen das Recht ein, ihm nach zwei Jahren zu kündigen, doch beanspruchte er dasselbe Recht auch für sich. — Als sechster Directionsbewerber trat der gewesene Theaterdirector in Riga Joh. Hoffmann auf. In den seinem Gesuche beigefügten Documenten constatirte dieser Candidat, daß er geborener Oesterreicher sei, 7 Jahre 10 Monate tadellos in der Armee gedient, dann als Tenorist am Kärntnerthortheater und sechs Jahre an der Berliner Hofoper, drei Jahre als Regisseur und Schauspieler in Petersburg, von 1838 bis Juli 1845 in Riga als Director unter allgemeiner Zufriedenheit gewirkt habe. Es stand fest, daß man es in ihm mit einem feingebildeten und kunstsinnigen Manne zu thun habe, der überdies ein Capital von 20.000 fl. Conv.-Münze und vermögende Verwandte in Wien und Graz hatte. Und in der That trug Hoffmann den Sieg über seine Mitbewerber davon, von denen ohnedies nur Stöger und Ernst in Betracht kamen. Der Erstere hatte die Stimme des Prager Bürgermeisters, der Letztere die des Dompropstes für sich — Hoffmann war Director.

Am 4. April 1846 verabschiedete sich mit einem großen dramatischen Potpourri die erste Stöger'sche Direction von Prag. Das Haus war überfüllt, Hunderten mußte der Eintritt verweigert werden, Damen überstiegen die Orchester-Barrièren, um auf ihre Sitze zu gelangen. Der Stöger-Enthusiasmus war allgemein. Nach Schluß der Vorstellung sprach Köckert, umgeben von dem gesammten Personal, den Epilog; Stöger wurde mit Blumen und stürmischem Jubel empfangen. Der Veteran Bayer sprach im Namen seiner Kunstgenossen dem scheidenden Director Dank und warme Anerkennung für sein ehrliches, rast-

loses Streben aus. Nach dem Theater brachten Bürger dem Scheidenden eine Serenade und einen Fackelzug. Es zeigte sich recht deutlich, daß man den vielverlästerten, von Publicum und Aufsichtsbehörden viel angefeindeten Stöger doch recht ungern ziehen ließ. Am Ostermontage 1846 hielt die Direction Hoffmann ihren Einzug in das Prager Landestheater.

XIV.

Director Johann Hoffmann und seine ersten Regierungsjahre (1846—48).

(Hoffmann als Mensch und Bühnenleiter, sein Lebenslauf und seine Directions-Carrière. — Das neue Verhältniß der Direction zur Intendanz. — Graf Albert Nostitz als Intendant. — Die Eröffnungsvorstellung. — Ein nicht aufgeführtes Festspiel Holtei's. — Neue Acquisitionen: Adele Lechner, Louis Grauert, Schneider, Rottmeyer, Mad. Pollert, Heinrich Graus. — Die Gastspielbewegung. — Die Oper: Catharina Podhorsky, Henriette Grosser, Jenny Ney, Dlle. Würst, Mad. Hoffmann, Caecilie Soukup. — Debutantinen und Gäste: Sgra. Alboni und Gordigiani's Oper „Consuelo". — Sänger: Jos. Reichel, Wilhelm Versing. — Tichatschek, Auber, Pischek als Gäste. — Ergebnisse auf dem Gebiete der Oper: Das Repertoire. — Die Wiener Localposse. — Das recitirte Drama: „Der Sommernachtstraum" als Novität. — Das Ballet. — Die Zustände im Jahre 1847: Differenzen, Regieschäden. — Novitäten des Jahres: Der Feensee, Die Zigeunerin, Königin von Cypern. — Julius Cäsar, König Johann, Spartocus. — Bauernfeld's „Großjährig". — Neue Reibungen; die Intendanz verantwortet die Direction).

Am 23. Mai 1833 hatte der Prager Theaterzettel das Sängerehepaar Hoffmann von der Berliner Hofoper angekündigt, und noch an demselben Tage eroberte der Gatte in der Titelrolle von Rossini's „Othello" im Sturme die Sympathien der Prager und trug einen so glänzenden Erfolg davon, wie ihn nur die größten Sangesheroën in Prag zu verzeichnen hatten. Hoffmann war damals ein Tenorist im Vollbesitze seiner Kraft, ein schöner Mann mit einer angenehmen, jugendlich klingenden und doch nicht unmännlichen Stimme und klarem, geschmackvollem Vortrage. Als Fra Diavolo, Zampa, Masaniello und Kleomenes (Belagerung von Korinth) feierte der Gast neue Triumphe. So kam es denn, daß jene Prager, welche sich noch an den schmucken Fra Diavolo von einst erinnerten, die Verleihung des Prager Theaters an Hoffmann nicht gerade unsympathisch aufnahmen, zumal sich der Ruf seiner ausgezeichneten Directionsführung von Riga bis

nach Prag verbreitet hatte. Die maßgebenden Persönlichkeiten Prags hatte sich Hoffmann durch sein chevalereskes Wesen gewonnen. Viele vornehme Persönlichkeiten bewegten sich — wie einst unter Liebich — mit Vorliebe in seiner Gesellschaft. Hoffmann liebte ein Leben nach großem Schnitt. Er führte ein Haus wie ein echter großer Bühnenregent. Seine Wohnung (im Löwenfeld'schen Hause auf dem Obstmarkt, das er allein bewohnte) war ein Muster von Eleganz, ausgestattet mit fürstlichem Luxus. Seine Diners und Soirèen vereinigten distinguirte Gesellschaften. Auf pecuniäre „Bagatellen" kam es dem chevaleresken Director nie an. Seine zahlreichen Liaisons verschlangen bedeutende Summen, und wenn es galt, galant zu sein, wog Hoffmann nie seine Börse ab. Einst hatte er den Eisenbahnzug versäumt, der ihn zu einem Rendezvous nach Dresden führen sollte. Rasch entschlossen, ließ er eine neue Locomotive heizen und flog mittelst Separatzug seiner augenblicklichen Liebe zu. Diese Galanterie verpflanzte Hoffmann, obwohl er als Director ein streng absolutistisches Regiment führte und in draconischer Auslegung der Theater-Gesetzesparagraphen unübertroffen war, auch auf die Bühne. Allerdings aber hielt er, wenn es galt, einem bedrängten Mitgliede Hilfe zu bringen, damit selten zurück.

In den beiden ersten Jahren seiner Directionsführung schien sich das Prager Theater dem Geschäftsverkehr und dem Tone nach zum Hoftheater entwickeln zu wollen. Glänzende Kunstkräfte wurden als Mitglieder oder Gäste gewonnen, Ausstattung und Scenirung waren allezeit würdig, oft luxuriös. Selten sind über einen Theaterdirector so widersprechende Urtheile laut geworden als über ihn. Wie vor ihm Stöger, begann auch Hoffmann in vielversprechender Weise, die Hoffnungen schienen sich zu erfüllen — da umzog sich der politische Himmel, und in den Wirbelsturm, der im J. 1848 halb Europa erfaßte, wurde auch das Prager Kunstinstitut unsanft hineingezogen. Der Bau der Pštroß'schen Arena, der den Director finanziell restauriren sollte, brachte eine schädliche theatralische Doppel-Wirthschaft hervor. Unglückliche Rathgeber — man nennt vor Allen den Literaten Hickel, Redacteur

der längst entschlafenen Prager Zeitschrift „Salon" und „Dramaturgen" des Landestheaters, und den Oberregisseur Forst (Schall von Falkenhorst) — wiegten Hoffmann in einen Unfehlbarkeits-Wahn und mochten manche Schuld an späteren Fehlern tragen, über denen die objective Theatergeschichte aber nie die vielen guten Seiten Hoffmann's und seiner Direction übersehen darf.

Ueber Hoffmann's Lebensgang vor Antritt seines Prager Postens sind unsere Leser zum Theil unterrichtet. Johann Hoffmann, Sohn eines Local-Beamten in der Wiener Vorstadt Erdberg, war am 22. Mai 1805 in Wien geboren worden, erhielt eine sorgfältige Erziehung und wurde auch, seiner Früh geoffenbarten Neigung entsprechend, in der Musik ausgebildet. Nachdem er seine Studien beendigt, trat er am 3. Juni 1820 eine Stellung beim Wiener Magistrate an und leistete am 31. August den österr. Diensteid.*) Schon aber hatte Hoffmann mit seiner Stimme in immer weiteren Kreisen Aufsehen erregt, der Gesangslehrer Elsler (Bruder der berühmten Sängerin) vervollständigte seine Ausbildung und am 29. März 1826 suchte er seine Entlassung aus dem Amte an, um einem dringenden Antrage des Directors Duport vom Kärtnerthortheater Folge zu geben und sich der Oper zu widmen. Duport hatte Hoffmann in den Concerten des Conservatoriums gehört, in dessen Verband derselbe getreten war, und stellte ihm eine glänzende Carrière in Aussicht, zu deren Beginn er nach einiger Mühe auch die elterliche Zustimmung erhielt. Ueber Veranlassung Duport's übernahmen nun Simoni, der Componist Weigl, Anschütz und der Pantomimenmeister Reiberger die künstlerische Vollendung des jungen Operisten in Gesang, Musik, Declamation und Mimik, und am 28. November 1826 trat er neben der berühmten Schachner in der Titelrolle der damals neuen Oper „Der Klausner am wüsten Berge" von Caraffa auf, welche

*) So erzählen spätere, offenbar von Hoffmann inspicirte Biographien des Bühnenleiters; die Angabe läßt sich jedoch mit der in seinem Prager Directionsgesuche amtlich beglaubigten Angabe, daß er 7 Jahre 10 Monate tadellos in der Armee gedient, schwer vereinbaren. Oder sollte in dem Geburts-Datum der Fehler liegen?

15mal wiederholt wurde; seine zweite Debutrolle war der Titus, 1828 machte er seinen ersten Gastspielausflug (nach Pest), nahm dann einen Antrag nach Aachen an, wurde 1829 an die königl. Oper in Berlin berufen, wo er fünf Jahre wirkte, worauf er einem Rufe an die deutsche Oper in Petersburg folgte. Am 30. Jänner 1830 hatte sich Hoffmann mit der als Sängerin bekannten Dem. Catharina Krainz, genannt Greis, vermält, wurde mit derselben in Petersburg engagirt, übernahm auch die Opernregie und wurde ein besonderer Liebling des Hofes und Publicums; gleichwohl sah er sich durch fatale Verhältnisse schon 1838 zur Trennung von der Carenresidenz veranlaßt, gastirte auf der Rückreise auf der von Holtei geleiteten Bühne zu Riga, ging einen zehnmonatlichen Gastspielvertrag ein und übernahm, als Holtei, niedergedrückt durch den Tod seiner Gattin Julie, die Direction niederlegte, zunächst die provisorische, dann mit 13. Sept. 1839 die definitive Führung der Rigaer Bühne, die er unter voller Anerkennung bis 12. Juli 1844 behielt. Daß Hoffmann hier mit finanziellem Erfolg gewaltet, dafür spricht die Thatsache, daß er ein Capital von 20.000 fl. C. M. nachwies, als er um die Prager Direction concurrirte.

Eine große Stütze und einen warmen Freund hatte Hoffmann in seiner ganzen Directionsperiode an dem damaligen, dem ersten Intendanten der Prager Bühne, Grafen Albert Nostitz. Das Verhältniß der Intendanz zur Direction hatte eben unter Hoffmann, dem ersten subventionirten Director, seine Probe zu bestehen. Ueber seinem Haupte schwebten nicht mehr als drohende Gewitterwolken die Beschwerde- und Drohnoten der vielköpfigen Theateraufsichtscommission; er hatte nur Einen unmittelbaren Vorgesetzten in artistischer Hinsicht, den Intendanten, dessen Jurisdiction allerdings eine ziemlich bedeutende war. Das neue Theaterstatut vertraute dem Intendanten die gesammte artistische Oberleitung der Bühne an, da nur die Aufsicht über den materiellen Zustand und das Oekonomicum dem Landesausschusse vorbehalten wurde. Dem Letzteren obliegt zunächst die Instandhaltung des Gebäudes. Er hat zu Beginn, in der Mitte und zu Ende jeder

Pachtung den fundus instructus zu mustern, die Abhaltung von Bällen im Theater zu gestatten, die „Kotzen" als Magazin und Malerlocal zu erhalten, die Anschaffung contractlich bewilligter neuer Decorationen zu besorgen, er hat das Recht, die Preise temporär zu erhöhen oder eine Erhöhung Seitens der Direction zu bewilligen und endlich die Pflicht, dafür zu sorgen, daß der Director kein anderes Theater- oder sonstiges Unternehmen beginne. Dem Intendanten ist der Landesausschuß als Oberbehörde vorgesetzt. Der Intendant dagegen erhielt das Recht, über neue Mitglieder zu urtheilen und sich nach sechs Proberollen über das definitive Engagement derselben zu entscheiden. Er hat ebenso über die Zulässigkeit von Gastvorstellungen fremder Künstler und die Aufführbarkeit neuer Stücke sein Votum abzugeben; er hat das ihm vorzulegende vierzehntägige Repertoire zu prüfen, den Director zu verhalten, jede bedeutende Novität anzukaufen. Der Intendant ist verpflichtet, über Decorationen, Costume, die Leistungen der Regisseure, Stärke des Orchesters, gute Zwischenactmusik zu wachen; er kann den Director mit Geldstrafen bis zu fünfzig Gulden belegen oder dem Landesausschusse anzeigen; er kann ferner in dem Zeitpunkte, wo die Auszahlung der Subvention in Frage kommt, diese Auszahlung verhindern, wenn er durch den Zustand des Theaters die Contractsverbindlichkeiten der Direction als nicht erfüllt erklärt. Die bisher üblichen Actenstöße, welche alljährlich durch den schriftlichen Verkehr zwischen Aufsichtscommission und Direction über jede falsche Note aufgehäuft wurden, erreichen in der neuen Aera ihr Ende. Von nun an verkehren Intendant und Director in amtlichen Angelegenheiten wo möglich immer persönlich. Dieser persönliche Verkehr gestaltete sich nun zwischen dem Grafen Nostitz und Hoffmann zu einem äußerst freundlichen. Graf Nostitz war von der Tüchtigkeit Hoffmanns felsenfest überzeugt; damit, daß er von jedem Schritte und Plane desselben Kenntniß hatte und seine Einwilligung selten versagte, übernahm er offen die Mitverantwortlichkeit für alle Acte der Hoffmann'schen Direction, und als ehrlicher Mann und echter Cavalier ist er auch bei jeder Gelegenheit, in den Momenten der Entscheidung als beredter

Anwalt seines untergebenen Directors aufgetreten. Wie hoch ein so angenehmes Verhältniß zwischen Intendanz und Direction zu veranschlagen war, ist bei der bedeutungsvollen Stellung und den Machtmitteln der Intendanz begreiflich. Hoffmann war in dieser Hinsicht im Vergleiche zu seinem Vorgänger Stöger auf Rosen gebettet. Was er bei aller sonstigen Charakterdifferenz mit seinem unmittelbaren Vorgänger und Nachfolger Stöger gemein hatte, war die Vorliebe für die Oper; seine wie Stöger's Lorbeern waren ja auf dem Felde des musikalischen Dramas gepflückt. Zu Hoffmann's Ruhme aber sei es gesagt, daß unter ihm auch dem Schauspiele eine, allerdings nicht ununterbrochene, Periode der Solidität mit bedeutenden Talenten und gerundetem Ensemble beschieden war.

Die neue Direction stellte sich am Ostermontage des J. 1846 dem Prager Publicum feierlich vor. Man hatte viel Neues zu sehen; sogar eine abermalige Aenderung im äußeren Schauplatze hatte das Theater in der Charwoche 1846 erfahren. Die Sperrsitze waren nun von dem Stehparterre durch eine Barrière getrennt und hatten ihre zwei gesonderten Eingänge. In die schmaler gewordenen Sperrsitzgänge längs der Logen wurde nur mehr eine bestimmte Anzahl von Billets für Stehplätze ausgegeben. Die beiden kleinen Logen über der Mittelloge ersten Ranges waren in eine Fremdenloge mit einzeln verkäuflichen Sitzen umgewandelt worden. Das Orchester hatte des um 7 Mitglieder verstärkten Personals wegen doppelte Breite bekommen. Endlich hing vom Plafond ein neuer Kronleuchter herab. Die erste Vorstellung unter Hoffmann's Direction wurde nach unvermeidlichem Brauche durch ein Festspiel, „Die Weihe der Kunst“ *) von Hickel, eröffnet; Joh.

*) Hoffmann hatte ursprünglich C. v. Holtei mit der Abfassung des Festspiels betraut; derselbe kam auch nach Prag, um sich mit den Bühnenverhältnissen vertraut zu machen, nahm im Hause Hoffmann's Wohnung und freute sich des Umgangs mit alten Bekannten von Riga und von Prag (1823) aus. Das von ihm verfaßte Festspiel sollte Thalia, Melpomene, Euterpe und die Muse der böhmischen Komödie sowie den alten Guardasoni handelnd vorführen. Die Bühne hatte das Theatergebäude, Bayer den Castellan

Friedr. Kittl, der vielverdiente Conservatoriumsdirector, hatte eine eigene Festouverture, Capellmeister Fr. Skraup die Musik zum Festspiel componirt. Auf das Festspiel folgte das Desnoyer'sche Stück „Molière" oder „Das Leben eines Schauspielers" mit vier Debutanten: Dlle. Lechner als Armande, den Herren Vollmer, Rosner und Nißel. Die bedeutendste dieser vier war Dlle. Lechner, eine der besten und talentirtesten Naiven, welche die Prager Bühne aufzuweisen hatte. Anfangs durch den Mangel eines Ersatzes für die nach Kassel abgegangene Amalie Weisbach in die Sphäre der Heldin gedrängt, wurde Adele Lechner viel weniger geschätzt, als es ihre künstlerische Bedeutung verdiente. Als sie sich aber allmälig auf dem Gebiete der Naiven festsetzen und darin ihr warmes Gemüth, ihre Laune und Bühnengewandtheit entfallten konnte, wurde sie Liebling des Publicums. Für das ideale Drama fehlte ihr die tragische Größe.

Eine andere bedeutende Errungenschaft der neuen Direction war Grauert sen., der am Osterdienstage als „Goldarbeiter Galuchet" in dem Scribe-Varnet'schen Lustspiele „Johanna und Hannchen" debutirte. Louis Grauert war eines der bedeutendsten Talente der deutschen Schaubühne seiner Zeit, das leider noch in seiner Blüthe erlosch und eine Fülle von Hoffnungen und Aussichten mit sich begrub. Am 14. Dec. 1816 zu Berlin als Sohn eines Nuntius beim Criminalgerichte geboren, war Grauert schon im siebenten Lebensjahre „theaterwüthig". In diesem Alter wurde ihm die Ehre zu Theil, auf dem Liebhabertheater „Thalia" in dem Stücke „Der Vielwisser" einen Schuljungen darzustellen, welcher auf die Frage: „Junge, Du hast einen Theerfleck in der Jacke" — zu erwidern hatte: „es ist meine Sonntag-Jacke". Als das Publicum darüber lachte, hob sich stolz des Knaben Brust. Am anderen Morgen eröffnete er seiner Mutter den feierlichen Entschluß, Schauspieler werden zu wollen. Diese Eröffnung hatte ein strenges Theaterverbot zur Folge, das der kleine Louis aber verwegen

vorzustellen. Ein Fremder (Hoffmann) sollte sich hier einführen und an die gute Zeit Guardasoni's anknüpfen. Hoffmann acceptirte nach mannigfachen Aenderungen dieses (von Holtei später veröffentlichte) Festspiel nicht.

brach, um im Thaliatheater weitere Anregung für seine auf dem Boden des Vaterhauses „aufzuführenden" Monologe zu erhalten. Eines Tages lief er direct nach dem Schauspielhause, um sich als Komödiant anwerben zu lassen, gerieth in die Chorprobe und stürzte bei dem Versuche, die hohe Thürklinke zu erreichen, der Länge nach in den Saal. „Was willst Du, Bursch?" donnerte Chordirector Leidel den Hereingestürzten an. „Schauspieler werden," ächzte der Kleine. „Ja, kannst Du denn declamiren?" „Nein." „Singen?" „Nein." „Kannst Du vielleicht ein Instrument spielen?" „Nein, aber ich möchte es lernen." „Gib mal a an," meinte nun der Chordirector. Der kleine Grauert wußte zwar nicht, worum es sich handle; als man ihm aber den Ton anschlug, wußte er ihn auch zu treffen. Hierauf entließ ihn der Chordirector mit den orakelhaften Worten: „Nun steh' auf, mein Sohn; geh' nach Hause, lerne ein Instrument und werde ein Schauspieler!" — Selig, auf das Gelächter der Choristenschaar nicht achtend, stürmte Louis nach Hause, um den Eltern seine Erlebnisse mitzutheilen und um die Erlaubniß zu ersuchen, ein Instrument erlernen zu dürfen. Die Antwort war — eine Tracht Prügel und die umfassendsten Maßregeln, dem Knaben die Theaterideen aus dem Kopfe zu treiben. Bald änderten sich die Verhältnisse. Der Vater Grauert's starb, und an dem zwölfjährigen Knaben war es, seine arme kranke Mutter und seine jüngeren Brüder zu ernähren. Louis lernte das Coloriren von Lithographien, wurde allmälig selbst Landschaftsmaler, und war bald in der Lage, für seine Familie zu sorgen, ja noch Gehilfen für sein Geschäft halten zu müssen. Seine Mußestunden benützte er zum Besuche des Theaters, um sich theils in der Königstadt an den Leistungen eines Angely, Spitzeder, Schmelka, Wegener, theils im kgl. Schauspielhause an den Darstellungen eines Devrient oder Rebenstein zu erbauen. Schon in seinem 19. Jahre heiratete er Frl. Bertha Gram, die später mit ihm nach Prag kam. Seine eigene künstlerische Befähigung trat glänzend in der Privat-Gesellschaft „Urania" hervor, zu deren erklärtem Liebling er sich durch seine Productionen emporschwang. Mehrere Mitglieder des

kgl. Schauspiels kamen ihm mit aufmunterndem Lobe entgegen, und als einst die „Urania" zu Gunsten der damals engagementlosen Frau Perroni-Glaßbrenner eine Benefizvorstellung veranstaltete, spielte Grauert in dem „Heiratsantrag auf Helgoland" zusammen mit der Perroni und mit dem Autor des Stückes, dem Hofschauspieler L. Schneider. Nach der Vorstellung zog ihn der Letztere bei Seite und redete ihm heimlich dringend zu, definitiv zum Theater zu gehen. Grauert entschloß sich und unterschrieb im September 1841 den ersten Contract nach Stettin, wo er bald eingebürgert war. 1846 übersiedelte er mit seiner Gattin und seinem Söhnchen Isidor (heute Mitglied des Prager deutschen Landestheaters) nach Prag und gefiel derart, daß ihm Hoffmann nach seinen Antrittsrollen selbst eine Gage-Erhöhung antrug. Grauert's Cromwell, Nathan, Hofmarschall Kalb, Jude Schewa waren bedeutende Leistungen. Nicht minder frische und gediegene Rollen seines Repertoirs waren „Klingsberg-Vater," „Banquier Müller," „Strizow," „Pfeffer" u. s. w. Grauert's Specialität waren die gemüthlichen deutschen Philister und Väter, wie „Vetter" oder „Lämmchen" in „Krisen".

Im strengen Charakterfache hatte Grauert einen glücklicheren Concurrenten an Schneider, demselben, der vor anderthalb Jahren Abschied von Prag genommen hatte und nun von Hoffmann wieder gewonnen worden war. Schon während seines früheren Wirkens auf der Prager Bühne hatte sich Schneider als geistvoller Schauspieler bewährt, dessen dramatische Gestalten, scharf gedacht und consequent durchgeführt, stets feste Selbständigkeit verriethen. Als er demnach am 22. April 1846 als Carlos im „Clavigo" sein zweites Prager Engagement antrat, waren ihm die Sympathien des Publicums bereits gewiß. Leider verlor die Prager Bühne die hervorragende Persönlichkeit Schneiders bereits zu Ostern 1847. Sein Nachfolger, der frühere Oberregisseur in Breslau, Rottmeyer,*) führte sich im September 1846 den

*) Friedrich Rottmeyer war geb. 10. September 1800, widmete sich früh der Bühne, war 1821 schon jug. Liebh. in Frankfurt a. M., Basel u. s. w.,

Pragern mit einem Gastspiele vor. Er brachte dabei Goethe's „Faust" in neuer Bearbeitung auf die Bühne und spielte selbst den Mephisto. Rottmeyer hatte als Arrangeur und Regisseur, wohl auch als Charakterspieler bereits einen Namen in der deutschen Schauspielwelt. Die Faust-Vorstellung gab ihm Gelegenheit, sich den Pragern von einigen dieser guten Seiten zu zeigen. Die Tragödie wurde mit einem Ausstattungsglanze gegeben, wie man ihn bisher nur an pompöse Opern gewandt hatte: man sah durchaus neue Decorationen und Costüme, reiche Gruppen und hörte die vollständige Musik von Lindpaintner. Rottmeyer selbst nahm jede Rolle zu gewichtig, fügte sich schwer in ein Ensemble, das seine eigene Persönlichkeit nicht immer im Vordergrunde beließ; deshalb bedeutete sein Engagement, das er übrigens erst im Juni 1847 antrat, keinen dauernden Gewinn für die Bühne.

Ein wirklicher Gewinn war dagegen die liebenswürdige, des frischesten Lebens volle Mad. Pollert. Früher am Breslauer Stadttheater engagirt, kam Mad. Pollert im September 1846 nach Prag und betrat als „Hedwig von Gilden" im „Ball zu Ellerbrunn" zum ersten Male die Prager Bühne, für welche auch ihr Gemal nach seinem Debut als Stephan Foster engagirt wurde. Erscheinung, Organ, ja selbst Spielweise der Pollert erinnerte an die Perroni-Glaßbrenner, nur war jene lebendiger und geistvoller. Zu ihren Glanzrollen zählten die Donna Diana, Margarethe in „Erziehungsresultaten", „Frau v. Lucy", die Valentine, welche

---

überging dann in's Charakterfach; Carl Ruf in der „Schachmaschine", Klingsberg u. s. w. galten als Glanzrollen seines Repertoires. Er war mit Leib und Seele Schauspieler und Anhänger der Immermann'schen Schule. Er übernahm das Stadttheater in Bremen, erzielte aber schlechte finanzielle Erfolge, da er nur das classische Repertoire pflegte, war sodann in rascher Nacheinanderfolge Regisseur oder Director in Prag, Dresden, Hamburg, bis ihm im April 1855 das Amt eines art. Dir. und Oberregisseurs am Hoftheater in Hannover, das er 11 Jahre bekleidete, übertragen wurde; namentlich seine Arrangements von Opern fanden hier Würdigung, und mehre Orden zeugten von der Sympathie der höchsten Kreise. Rottmeyer, ein Ehrenmann, der stets das Beste anstrebte und das beste Herz bewährte, starb am 29. Juli 1866 zu Hannover.

durch sie in Prag geschaffen wurde, die Margerethe in den „Hagestolzen" (das eine der beiden Kinder in diesem Stücke gab Friederike Bognar, die spätere Hofburgschauspielerin, eine der ersten Tragödinen Deutschlands). Sie spielte aber auch die „Jungfrau von Orleans", allerdings nicht mit demselben Gelingen, wie ihre Lustspielrollen. So war also auch in ihr kein vollgiltiger Ersatz für die Weisbach, keine eigentliche „Heldin und tragische Liebhaberin" gefunden. — Besondere Schwierigkeiten machte auch die Ausfüllung der Lücke im Fache des jugendlichen Helden und Liebhabers. Nach dem Abgange Köckert's mußte man sich nahezu ein Jahr lang ohne vollwerthigen Ersatz behelfen. Fischer stand bereits im vorgerückten Liebhaberalter. Zwar stellte er noch als Egmont u. s. w. seinen Mann; aber schon ließ er auch seinen Wallenstein (zum ersten Male im Nov. 1846) folgen und bewegte sich im Fache des Heldenvaters. Dietz mußte ebenfalls eine Vorrückung in gesetztere Rollen bewerkstelligen. Als Ersatzmann wurde zuerst Paetsch engagirt, der sich zwar auch an den Garrik heranwagte, aber mit der Zeit doch nur als zweiter Liebhaber oder in Nebenpartien verwenden lassen mußte. Sein Engagement lief nur bis 1847. Im November 1846 trat Römer als Max Piccolomini auf. Er kam vom Schweriner Hoftheater, brachte aber von dort nicht jene künstlerische Reife mit, welche ihn für eine erste Stellung in Prag befähigt hätte. Der junge Mann sah übrigens seine schiefe Stellung selbst ein und ließ sich willig in das zweite und dritte Fach zurückschieben. In jungen Jahren war Römer als Aushilfs- und Possenliebhaber oft auf der Bühne zu sehen. Als das Neustädter Theater gegründet wurde, ernannte man Römer zum „Inspector" desselben; später wurde er Inspicient und spielte schließlich wieder Episoden, bis ihn im J. 1876 die Blattern-Epidemie seinem bescheidenen, aber stets eifrigen künstlerischen Wirken entriß. Er starb wenige Monate vor Vollendung seiner dreißigjährigen Dienstzeit, welche ihm das Recht auf volle Pension gebracht hätte, in Prag.

Ein anderes Bühnenmitglied, das von Prag nicht wieder scheiden sollte, Amalie Fries, begann ebenfalls 1846 seine Thätig-

keit in Prag. Wir finden sie zum ersten Male als „Fischerknaben" in „Tell" erwähnt. Eine blühende Erscheinung, nahm sie sofort für sich ein und gefiel, wenn sie nicht in eine ihre Kräfte übersteigende Aufgabe gedrängt wurde. Obwohl ursprünglich als Choristin engagirt, gelang es Frl. Fries, die von Bremen nach Prag kam, nach kurzer Zeit, Rollen in Schau- und Lustspiel zu erhalten. Ihre musicalische Bildung befähigte sie, auch in der Oper zu wirken; so übernahm sie nach dem Abgange der Podhorsky mehre der von derselben zuletzt gesungenen Opernpartien („Hedwig" in „Tell" u. dgl.). — Für das Fach, in welchem sich Römer erfolglos versucht hatte, fand sich endlich ein genügender Remplaçant in Heinrich Grans (dem nachmaligen Oberregisseur in Dresden und Breslau), der im Mai 1847 als „Steffen Langer aus Glogau", Ferdinand in „Kabale und Liebe" und als „Quintin Durward" in Auffenberg's „Ludwig XI." debutirte. Mit dem Engagement Grans*) war die Personalbewegung in den beiden

*) Heinrich Grans ist 1820 zu Braunschweig geboren, wo er nach dem Tode seines Vaters an der Schwelle des herzogl. collegii Carolini seine Studien unterbrach, um sich mit ganzer Seele der Bühne zuzuwenden. Von Dir. Schütz für die theatr. Carrière vorbereitet, begann Grans 1842 bei der reis. Gesellschaft des Dir. Töldt in Prenzlau seine Carrière, war dann in Frankfurt a. O., Braunschweig und Breslau eng., doch bedeutete Prag die erste bedeutende Wirkungsstätte des Künstlers. Er begleitete hierauf Emil Devrient auf dessen Kunstreise nach London, und erntete dort am Sct. James-Theater bei den Vorführungen der deutschen class. Meisterwerke die ehrenvollste Anerkennung. In Weimar, wo Grans 15 Jahre als Regisseur wirkte, erreichte er seine eigentliche Kunsthöhe. Sein Weimarisches Repertoire umfaßte die herrlichsten Rollen, Posa, Petruchio, Leontes; seine Regie stand auf der Höhe einer Zeit, in welcher Gutzkow, Ad. Stahr und Gottschall zu Weimar im Parterre saßen. Gutzkow widmete Grans begeisterte Verse, die insbesondere dessen Hamlet und Tasso galten. Seine Darstellung Heinrich des VI. stellt Genast als unübertrefflich hin. 1866 betrat Grans als Königslieutenant zum 1. Male die Leipziger Bühne und fand denselben Enthusiasmus wie in Weimar. Seinen Heinrich in „Lorbeerbaum und Bettelstab" bezeichnete Holtei selbst als den „vollkommensten Heinrich", den er gesehen. Von Leipzig ging der Künstler nach Breslau, wo er Oberregisseur des dort. Stadttheaters wurde, welche Bürde er aber bald ganz niederlegte, um fortan nur auf Gastspielreisen zu wirken. In

ersten Jahren Hoffmann'scher Direction auf dem Gebiete des Schauspiels so ziemlich zu Ende.

Die Gastspielbewegung war eine viel solidere und befriedigende, als sie es unter Stöger gewesen war. Man bekam selten Mittelmäßigkeiten, dagegen illustre Gäste in großer Zahl zu sehen, oft sogar in bedeutenderer Anzahl, als dem Repertoire und der Empfänglichkeit des Publicums ersprießlich sein mochte. Es erschienen 1846 und 1847 zunächst Hoppé, einer der geistreichsten deutschen Künstler seiner Zeit; ihm dankte Prag die erste (!) Aufführung von Kleist's Musterlustspiel „Der zerbrochene Krug"; Hoppé's „Adam" war eine der kernhaftesten, fertigsten Leistungen dieses Künstlers. Nach Hoppé gastirte das Ehepaar Fichtner, Scholz und Grois, Nestroy (1846 mit der Novität „Der Unbedeutende", 1847 mit dem „Schützling" als Novität), Rott aus Berlin, Moritz, der alte Liebling der Prager, das Ehepaar Beckmann, Löwe, Baumeister (damals in Schwerin) — für zwei Jahre eine zahlreiche und distinguirte Schaar von fremden Gästen!

Besonders groß und glänzend war der Opernstatus nicht, den Hoffmann von seinem Vorgänger Stöger übernahm. Eigentlich waren es nur drei Sängerinen, auf die sich zu Ende der Stöger'schen Direction die Prager Oper stützen konnte, die Damen Podhorsky, Großer und Schwarz. Die Letztere schied mit Stöger von der Prager Bühne. Mad. Podhorsky diente nun schon seit 1822, also volle 24 Jahre, als active erste Sängerin der Prager Oper. Die Decennien waren nicht spurlos an ihrer äußeren Erscheinung vorübergegangen, sie stand nicht mehr im

Breslau ist Grans populär geblieben und auch in Prag erinnert man sich noch gern des geistvollen, hochachtbaren Künstlers. „Grans" — so schildern ihn die „Silhouetten Leipziger Bühnenkünstler" von W. Harder — „ist ein Schauspieler, dessen Talent in der Schule der Erfahrung gereift ist, der die Menschen nicht aus den dickbändigen Compendien seines dramaturgischen Lehrers, sondern aus eigener Beobachtung kennt; der in allen Schichten des Volkes die Leidenschaften und Empfindungen, die Charaktere und Anschauungen studirt hat, und sich, indem er sich „durch Hunger und durch Liebe" emporarbeitete, eine umfassende Kenntniß der Welt und der Menschen aneignete."

Zenith ihres Ruhmes, aber ihre Art zu singen — wahrer, echter Gesang — war noch von keiner Nachfolgerin und Rivalin getroffen worden. Dieser Gesang, wenn er hie und da in einer Mozart'schen Oper zu hören war, klang wie Töne aus ferner, schöner Vergangenheit. Indeß, Mad. Podhorsky war der Direction nicht mehr „modern" genug. Aus der Sphäre der Coloratursängerin sah sie sich immer mehr in jene des älteren Faches zurückgedrängt und nur, wenn die Direction in Verlegenheit war, erinnerte man sich der noch ungebrochenen Kraft der Primadonna. Die Parole nach „jüngeren Kräften" war gegeben, die hochverdiente Sängerin sollte unter der Direction Hoffmann das Ende ihrer künstlerischen Bühnenthätigkeit erleben. Auch ihrer Partnerin Henriette Großer war in dieser Periode der Prager Bühne das Ziel ihres Wirkens daselbst gesetzt. Sie allerdings behauptete sich nach wie vor in ihrer Primadonna-Position, aber sie kämpfte einen beständigen Kampf mit der Bühnenleitung, der ihr — wie wir sehen werden — zwar die Entlassung kostete, aber auch Hoffmann schwere Wunden schlug.

Bald nach Eröffnung der neuen Directionsära hatten die Debuts auf dem operistischen Gebiete begonnen. Am 15. April 1846 debutirten in der Oper „Montecchi und Capuletti" die Damen Ney und Würst, erstere als Romeo, letztere als Giulietta. Jenny Ney,*) der ausgiebiges Organ, lebhafter Vortrag und gewandtes

*) Jenny Bürde-Ney war geb. in Wien; ihre Mutter (gest. 1852 zu Wien), welche unter dem Namen „Segatta" Sängerin an der Hofoper gewesen war, sorgte selbst für die Ausbildung der Tochter. Schon mit 13 Jahren sang Jenny im Chore ungarischer Bühnen, ihre eigentliche künstlerische Laufbahn begann sie mit kleinen Opernsoubretten-Partien und jug. Liebh. in der Gesangsposse, erst in Olmütz übertrat sie zur Oper; von Prag wandte sie sich nach Lemberg, wurde 1851 für 1. dram. Partien an die Wiener Hofoper eng., von wo sich ihr Ruf über Deutschland verbreitete. Am 3. Juni 1852 trat sie als Norma in Dresden auf, wurde eng., gast. 1852 in London, verm. sich 1855 mit dem Hofschausp. Emil Bürde; 1867 schied sie von der Bühne. Ihre Agathe, Elsa, Dinorah, Jessonda, Rezia, Elisabeth, Donna Anna, Fidelio waren berühmte Leistungen. Im Alter von 60 Jahren starb Jenny Bürde-Ney, zuletzt Gesangsprofessorin, im Mai 1886 zu Dresden.

Spiel nicht abzusprechen war, hatte einen ehrenvollen Erfolg, während ihre Partnerin Dlle. Würst, eine junge und ausnehmend schöne Sängerin, an einer acuten Heiserkeit laborirte und davon auch in der Folge nicht geheilt wurde. Beide Damen gehörten nicht lange der Prager Oper an. Sie waren für die ganze sechsjährige Directionsperiode engagirt und thatsächlich junge Talente, deren Entwickelung und Pflege der Mühe verlohnte — vor Allem Dlle. Ney, welche unter normalen Verhältnissen sicher zu einer der schönsten Zierden der Prager Oper herangereift wäre. Aber in den Anfangsmonaten einer neuen Direction ist Prag ein schwieriges Terrain für Debutantinen. Sowohl Dlle. Ney als Dlle. Würst fühlten sich bald durch die zum mindesten reservirte Haltung des Prager Publicums und die offene Opposition einer Clique entmuthigt, forderten dringend ihre Entlassung, die ihnen Hoffmann schließlich auch bewilligen mußte. Jenny Ney verabschiedete sich im März 1847 als Elvira (Don Juan) von Prag, machte bald darauf in Lemberg Furore, war in wenigen Jahren Primadonna am Kärntnerthor-Theater in Wien mit 9000 fl. C. M. Jahresgehalt und eine der bedeutendsten Sängerinen Deutschlands, Dem. Würst kam von Prag nach Königsberg und wurde später am Stuttgarter Hoftheater neben Pischek der größte Liebling des Publicums. Als Hoffmann mit diesen beiden Damen, von denen er sich Außerordentliches für seine Direction versprochen hatte, so ungeahntes Unglück hatte, entschloß er sich, seine eigene Frau in's Treffen rücken zu lassen; aber für Debuts einer Theaterdirectors-Gattin waren die Prager nicht disponirt. Mad. Hoffmann sang als erste Partie die Adalgisa neben der Norma-Großer. Es war ein trauriger Abend: die Großer feierte einen Triumph, Frau Hoffmann kehrte fast nach jeder Scene weinend hinter die Coulissen zurück. Nach längerer Pause wagte sich Mad. Hoffmann wieder als Amina in der „Nachtwandlerin" auf die Bühne, und siehe da — trotz aller feindlichen Elemente glückte das Debut. Zwar fand man, daß der blühende Schmelz von dem Organe der Debutantin im Laufe der Jahre bereits gewichen sei; dies galt aber nur für die Tiefe; die Höhe und Mittellage war frisch und rein,

und die Coloratur eine vortreffliche. Die italienische Coloratur-Oper schien die eigentliche Domäne der Sängerin; wagte sie sich darüber hinaus, so war die Niederlage entschieden. Schließlich gab Dir. Hoffmann den Plan, seine Gattin zur Primadonna zu proclamiren, auf.

Als jugendliche Sängerin hatte Hoffmann Dlle. Melle acquirirt, eine Dame mit bescheidenem Organe, das aber für ihre bescheidene Wirkungssphäre ausreichte. Sie blieb nur ein Jahr in Prag. Zum Schooßkinde des Prager Publicums wurde eine andere jugendliche Sängerin, Dlle. Cäcilie Soukup, eine Böhmin, die direct vom Conservatorium auf die Bretter des Landestheaters kam und entschieden Glück machte. Eine Sängerin, welche es — wie Cäcilie Soukup — verstand, selbst im Jahre der Revolution 1848 einen kleinen Theaterkrieg zu entzünden, mußte über unbestrittene Vorzüge verfügen. Nachdem sie schon bei der ersten Aufführung der Gordigianischen Oper „Consuelo" neben der Alboni als Consuelo zur Freude ihres Meisters Gordigiani die schönsten Proben ihres Talents abgelegt, erhielt sie von der Direction des Conservatoriums ausnahmsweise die Bewilligung, während des letzten Jahrescursus schon an vierzig Abenden die Bühne zu betreten. Ihre Debuts als Giulietta und Agathe (im „Freischütz") waren glänzend, und bald sah man die junge Dame mit seltener Sicherheit sich in allen Repertoire-Opern bewegen. — Unter den Debutantinen der Aera Hoffmann war Dlle. Kreutzer, eine Tochter Konradin Kreutzer's; sie sang u. A. die Gabriele im „Nachtlager", und ihr Vater saß selbst am Dirigentenpulte (8. Mai 1847), ferner die Adelma in der „Hochländerin", welche Oper Kreutzer zum Benefiz seiner Tochter und unter seiner persönlichen Leitung kurz darauf in Prag zur ersten Aufführung brachte. Weder die „Hochländerin" noch Dlle. Kreutzer behaupteten sich in Prag trotz des berechtigten Ansehens, das der Vater Beider in der deutschen Opernwelt genoß. Als Gast von Bedeutung präsentirte sich dagegen Dlle. Wagner, ebenfalls Trägerin eines hervorragenden Componistennamens, Nichte Richard Wagners, vom Dresdener Hoftheater. Sie errang gleich bei ihrem ersten Auftreten als

Norma einen durchschlagenden Erfolg, der ihr bei sämmtlichen Gastvorstellungen treu blieb. Nicht minder gefiel Frl. v. Riese, absolvirte Schülerin des Prager Conservatoriums, Primadonna in Lemberg, welche gleichzeitig mit Ander im Juni und Juli 1847 gastirte. Die Königin der Operistinen, welche in den ersten zwei Regierungsjahren Hoffmann's auf der Prager Bühne erschienen, nennen wir zuletzt: wir meinen Signora — ein Pariser Journal sagte „Signor“ — Alboni, die im Juni 1846 abermals in Prag erschien und dasselbe Aufsehen machte wie bei ihren früheren Gastspielen. Ihrer Anwesenheit verdankte man einen interessanten Abend: die erste Aufführung der Oper „Consuelo“ von Gordigiani (6. Juni). Giovanni Battista Gordigiani (geb. 1795 zu Modena), der Sohn Antonio Gordigiani's, Kammersängers des Kaisers Napoleon, ehemals Sänger am Pergolatheater in Florenz und an anderen italienischen Bühnen, nebstbei einer der besten Gesangslehrer Italiens, war 1822 als Gesangsprofessor für das Prager Conservatorium gewonnen worden, welchen Posten er mit zehnjähriger Unterbrechung (von 1827 bis 1837) bis Juli 1864 bekleidete († 1. März 1871 zu Prag). Hauptsächlich Kirchencomponist, hatte er auch eine Oper nach dem bekannten G. Sand'schen Romane „Consuelo“ geschrieben. Text und Musik stammten von ihm. Ja noch mehr, er sang auch persönlich den Porpora, zwar mit gänzlich verbrauchtem Stimmaterial, aber meisterhaft in Vortrag und mit südlicher Lebhaftigkeit im Spiel. Zwei Schüler Gordigiani's, das vorerwähnte Frl. Soukup und Hr. Vogel (nachmals Gesangsprofessor am Prager Conservatorium), wirkten als „Consuelo“ und „Aiditz“ mit. Dem. Alboni glänzte als „Anzoletto“ und heimste Blumen und Kränze in Hülle und Fülle ein. Das Textbuch der Oper indeß machte jeden nachhaltigen Erfolg unmöglich. Die Musik war fleißig und zierlich gemacht, aber von Originalität, von Kraft und Genie war wenig darin zu finden.*)

---

*) Der Zettel der interessanten Vorstellung sei hier wiedergegeben:

Hatte die Hoffmann'sche Oper bei der Completirung des vorhandenen Opernstatus hauptsächlich auf eine Kräftigung und Auffrischung des weiblichen Elements Rücksicht zu nehmen, so war doch bei Beginn der neuen Aera auch auf der anderen Seite eine große Frage, die Heldentenorfrage, zu lösen. Zuerst versuchte Herr Peretti sein Glück, ohne es zu finden; dann trat Reichel sein Engagement an, ohne entschiedenen Erfolg. Neben ihm sang Herr Mayr, den wir schon in früheren Jahren als Tenoristen des čechischen Theaters kennen gelernt haben, erste Tenorrollen im

---

Königl. ständisches Theater in Prag.

Samstag den 6. Juni 1846. (Abonnement suspendu.)

Bei erhöhten Preisen.

Vorletzte Gastvorstellung der Dem. Marietta Alboni, Sängerin der großen Oper des Theaters della Scala in Mailand und Ehrenmitglied des philharmonischen Vereines in Berlin.

Zum ersten Male:

CONSUELO.

Soggetto tratto dal Romanzo „Consuelo" di George Sand. Opera Buffa in quattro Parti, Musica e Poesia di Giovanni Gordigiani.

Personaggi:

Conte Giustiniani, amatore di musica e proprietario del Teatro S. Samuele in Venezia — Sgr. Reichel. Nicolo Porpora, Maestro di Capella — Sgr. Gordigiani. Consuelo, povera Orfana di 14 anni — Sgra. Soukup. Anzoletto, giovine Gondoliere di 17 anni — Sgra. Alboni. Aiditz, amatore di musica e protettore di Cantanti — Sgr. Vogl; Corilla, Primadonna al Teatro S. Samuele e Scolara di Porpora — Sgra. Ney. Bettina, Teresina, Cati, Marietta (Scolare di Porpora) — Sgre. Fries, Weisbach, Lenner, Lukan etc. etc.

Consuelo — Dem. Cäcilie Soukup, Schülerin des Conservatoriums, mit besonderer Bewilligung der Vereinsdirection als Gast.

Die Herren Gordigiani und Vogl werden die Ehre haben, aus Gefälligkeit für die Gastdarstellerin als Gäste aufzutreten.

Preise der Plätze: Loge im Part. und 1. Rang 6 fl. CM., im 2. Rang 4 fl. 30 kr., im 3. Rang 3 fl., Sitz in der Fremdenloge 1 fl. 30 kr., gesperrter Sitz im Part. 1 fl., auf der Galerie 40 kr. CM., Eintritt in das Parterre 40 kr., auf die Galerie 20 kr., auf den letzten Platz 10 kr. CM., Garnis.-Bill. 20 kr.

deutschen Theater, und der wackere Emminger stellte jederzeit, wenn man ihn brauchte, seinen Mann. Im Juli 1846 führte sich Seyler als Tamino mit günstigem Erfolge ein. Sein Organ war ein gesunder, kräftiger Brusttenor, weniger durch Schmelz als durch Metall und Fülle ansprechend. Andauernde Kränklichkeit entzogen Seyler bald seiner Wirksamkeit, und Reichel rückte nun in's Vordertreffen, ein Tenor, der über die herrlichsten materiellen Mittel verfügte. Reichel's Brusthöhe war geradezu phänomenal; nur mußte man sich an eine gewisse Krankhaftigkeit seines Organs gewöhnen. Seine wirksame Tonlage fing erst da an, wo diejenige anderer Tenoristen aufhört. In einigen Partien wie in „Tell" als „Arnold", in den „Franzosen vor Nizza" als Giuseppe, wo seine blendende Höhe zur Geltung kam, war er vielleicht unübertroffen. Mit der Zeit kräftigte sich und wuchs sein Organ noch; was man an ihm rügte, war das Forciren der Stimme und nicht immer zutreffendes Spiel.*)

Einen vorzüglichen Gewinn machte Hoffmann an dem Barytonisten Wilhelm Versing. Dieser Sänger hatte bereits eine

*) Jos. Reichel war 1819 zu Seelowitz in Mähren geb., trat nach absolv. jurid. Studien in den Staatsdienst, verließ aber auf Andringen seines Lehrers Gentiluomo denselben, um seine außerordentlichen Stimm-Mittel in der Bühnencarrière zu verwerthen. Er nahm Engagement in Lemberg und Graz, folgte dann dem Rufe Hoffmann's nach Prag, erregte in „Consuelo", dann bei einer „Hugenotten"-Aufführung Aufsehen, in welcher er im Duell-Septett die Oberstimme übernahm und eine ganz außergewöhnliche, sympathische Höhe bewundern ließ. Bald war er der ausgesprochene Liebling des Opernpublicums; seine Triumphe fielen besonders in die Sphäre der italienischen Oper, aber auch in den deutschen und speciell Wagner'schen Opern feierte er, wie wir noch sehen werden, Triumphe. Reichel folgte Hoffmann nach Abschluß der Prager Direction desselben nach Frankfurt a. M., kehrte aber bald wieder nach Prag zurück, blieb unter Stöger bis 1858 eng., sang noch einige Male unter Thomé und zog sich dann in's Privatleben zurück. Er war mit einer Tochter der Besitzerin des Hotels zum „schwarzen Roß" vermält und hatte zwei Söhne, die er sorgfältig erzog. Hie und da wirkte er in künstlerischen Productionen zu wohlthätigen Zwecken mit. Nach dem Abgange des Tenors Vecko an's čechische Theater berufen, sang er an demselben 1865, noch immer im Be-

hervorragende künstlerische Stellung am deutschen kais. Hoftheater in Petersburg eingenommen.*) Von dort kam er im August 1846 zunächst zu einem Gastspiele nach Prag, das ihm sofort die Sympathien aller Opernfreunde gewann. Sein Organ war ein vollkräftiger und doch nicht ungefüger, des Schmelzes keineswegs barer Baß-Baryton, der innerhalb zweier Octaven klangvoll tönte. Deutliche Aussprache und ausgebildete Articulation — zwei wesentliche Eigenschaften des dramatischen Sängers — besaß Versing in hohem Grade. Seine erste Rolle in Prag war der „Tell", ihm folgten sein ausgezeichneter „Bertram", „Caspar" und eine Zusammenstellung einzelner Opernacte, die dem Gaste Gelegenheit gab, sich noch einmal von all' seinen guten Seiten zu zeigen! Am 26. Aug. 1847 trat Versing als Car in „Car und Zimmermann", in seiner berühmtesten Rolle, sein Prager Engagement an; das Carenlied wurde von ihm unübertrefflich vorgetragen, überdies wies Versing's Car eine ganz merkwürdige Portraitähnlichkeit mit Peter dem Großen auf. Die Prager Bühne besaß schon an Kunz einen trefflichen Barytonisten, so daß die beiden Vertreter des Faches nun manche Partie alternirend sangen; beide verfügten über ein so reiches, Baß- und Barytonpartien umfas-

---

sitze eines guten Theils seiner seltenen Mittel, ausgezeichnet durch Eifer und künstlerische Sorgfalt; die neuen Anstrengungen und Aufregungen aber zogen ihm ein Herzleiden zu, dem er am 21. März 1866 erlag. Unter großer Theilnahme wurde er zu Grabe getragen: der Intendant und der Director des čechischen Theaters Dr. Rieger und Thomé schritten hinter dem Sarge.

*) Wilhelm Versing war 1811 zu München geb., trat dort zum 1. Male als Heinrich Mercy in „Wallenstein" auf, kam von dort nach Mannheim, Mainz, Düsseldorf u. s. w., und erregte durch sein fast das gesammte Baß- und Baryton-Repertoire beherrschendes wunderbares Organ überall Aufsehen. Später kam er mit seiner Gattin, einer unter Immermann in Düsseldorf wie anderswo gefeierten Schauspielerin, nach St. Petersburg, 1847 nach Prag und weilte hier bis 1854. Er starb 1879 in Odessa, wo er — ein Liedersänger par excellence — den Schmelz seiner Stimme fast bis zum Ende seiner Tage im Salon und in Concerten bewährt hatte. Ungekünstelte Gemüthlichkeit, ein vortreffliches Herz und eine seltene Bescheidenheit hatten ihm auch im Leben zahlreiche Freunde erworben.

sendes Repertoire, und fanden in den übrigen Bassisten Breuer, Illner, Strakaty, Brava eine so wirksame Ergänzung, daß es im Baßfache wohl niemals so glänzend in Prag bestellt war als zu Kunz und Versing's Zeiten.*)

Aus der Reihe der Gastsänger, die man in den Jahren 1846 und 1847 zu hören bekam, heben wir mit Uebergehung unbedeutenderen Debutanten nur die Heroen der deutschen Oper, welche

---

*) Der Gesammt-Personalstatus des Prager Theaters war nach dem Directionsantritt Hoffmann's folgender:

Dir. und Unternehmer: J. Hoffmann. — Oberregiss. Rottmeyer. — Reg. d. Schausp. Ernst, d. Op. Preisinger. — 1. Capellmeister Fr. Skraup, 2. Capellmeister Ed. Tauwitz, Orchest.-Dir. Mildner, Pleiner. — Oekon.-Inspector Wolff, Buchhalter Zießler, Cancellist Winter, Inspicienten Bolze und Hametner, Souffl. d. Sch. Lukan, der Oper und Posse Martinetz, Biblioth.-Auss. Winarz. — 1. Cassier Ulbricht, 2. Cass. Czermak. — Controlor Pisecky. — Theaterärzte Prof. Dr. Oppolzer, Dr. Jung, Wundarzt Rex. — **Schauspiel:** Herren Bayer, (Pens.), Heldenväter, Bolze (Pens.), Greise, Brava und Bauer, bedeut. Aushilfsr., Chauer, Väter; Dietz 1. Liebh., jug. Helden, Bonviv. Dolt, 1. kom. Rollen, Ernst (Reg.), Chor., Feistmantel 1. kom. Rollen, Fischer, Helden, ges. Liebh., Grabinger Väter, Grauert Char. und kom. R., Hametner kl. kom. R., Illner Aushilfsr., Kolar Vertraute und bedeut. Nebenr., Rißl 2. Liebh., Paetsch 1. Liebh. und Bonv., Pollert Anstandsr. und ält. Liebh., Preisinger (Reg.), kom. R., Römer Liebh., Rottmeyer (Oberreg.), Intrig., Char., Väter, Sekira Aushilfsr., Schneider Intrig., Char., Walter Intrig., Väter. — Damen: Mad. Allram (Pens.) kom. Alte, Mad. Binder zärtl. und kom. Mütter, Anstandsdamen, Dlle. Block (Liebh.), Dlle. Frey 1. munt. Liebh., Dlle. Fries Kammermädchen, Mad. Kolar Liebh. und Soubr., Dlle. Lechner munt. Liebh., Naive, Dlle. Lingg kom. Localr., Mad. Pollert 1. trag. Liebh., Heroinen, Dlle. Schikaneder Mütter, Dlle. Schütz kom. Localr., Dlle. Weisbach Pagen. — Kinderrollen: Friederike und Anna Bognar, Anna Dietz, Wilhelmine Walter.

Oper: Herren Brava Baßbuffop., Breuer desgl., Emminger 1. Tenorp., Illner hohe Baßp., Kunz 1. Baryt. und Baßp., Mayr Tenorp., Preisinger Reg., Baßp., Reichel hohe Tenorp., Seyler jug. Tenorp., Strakaty tiefe Baßp. — Damen: Mad. Hoffmann 1. Coloraturp., Podhorsky Mezzosopranp., Dlles. Grosser 1. hohe Sopr., Melle Soubr., Rey 1. Sopr., Soukup 2. Sopranpartien.

Hoffmann zu einem Besuche Prags gewonnen hatte, hervor. Den Reigen eröffnete Tichatschek, der sich bei seinem ersten Prager Gastspiele zwar eines ehrenvollen aber keineswegs glänzenden Erfolges zu erfreuen gehabt hatte. Diesmal erschien er als Stradella und Eleazar, im nächsten Jahre gesellte er diesen Partien noch den Max im „Freischütz" und den „Masaniello" zu. Mit

---

Chorpersonale: Chordir. Tauwitz, Chorinspic. Schmidt; Herren: Bahrt*, Bunzmann, Duffek, Dettore, Fleischmann*, Farnik*, Horatschek, Hynek*, Kropp, Markarth*, Neswadba*, Nikolai*, Ostrauer*, Opletal, Peterzilka, Swoboda*, Schimmel*, Schmidt*, Stolz, Weleba, Wihlidal. — Damen: Mad. Bognar*, Fischer, Hynek*, Hahnel, Lenners*, Martinetz, Preißler, Tongel, Dlles. Bosoky*, Duffek, Eberl, Fries*, Fellner, Hlauschek, Jaksch, Reimann*, Seidel, Weisbach*, Zimmermann. Die mit * Bezeichneten spielen auch kleine Rollen.

Das **Orchester** besteht aus 46 Mitgliedern. Theaterdiener Dominik Oberthor, Orchesterdiener Jos. Klettner.

Ballet: Ballet- und Pantomimen-Meister Kobler (gleichz. Solotänzer), Inspic. Lenners, Chorrepet. Prochaska. Solotänzer: Kobler jun. — Solotänzerinen: Dlles. Luise und Nina Kobler, Köbisch, Marie und Pauline Wieland. — Figuranten: Freund, Heß, Hika, Lenners, Nolly, Pohl, Reisinger, Ružička, Schmiller. — Figurantinen: Dlles. Berschet, Hrauba, Küffel, Kral, Maly, Peterzilka I. und II., Pirnet, Rangel, Reinhardt, Schmidt, Skřivan I. und II.

Decorateur Hr. Jaich, Theatermeister Höck, Obergard. Apel mit 6 Gehilfen, Garderobier Kesch, Obergarderobière Dlle. Geißler, Garderobière Mad. Paulino mit 2 Gehilfinen, Friseur Swoboda, Requis. Pilz, Rosenbach, Waffenmeister Herrmann, 10 Theaterarbeiter, 3 Beleucht.-Gehilfen, 8 Hausstatisten.

Abgegangen seit Ostern 1846: Herren Baudius, Köckert, Liebold, Wolmany, Damcke, Petak, J. Nep. Skraup (Capstr.), Bezdiek (2. Orch.-Dir.), Mad. Thomé, Dlles. Weisbach, Wimmer, Freitag, Kirchberger, Höpstein, Köckert, Schwarz, Balletm. Rainoldi. — Neuengagirt von Ostern 1846: Herren Breuer, Grauert, Illner, Nißl, Paetsch, Pollert, Rosner, Römer, Schneider, Vollmer, Wauer, Mayr, Reichel, Seyler, Capellm. Tauwitz, Balletm. Kobler, Solotänzer Kobler jun., Mad. Hoffmann, Pollert, Dlles. Ney, Würst, Melle, Soukup, Lechner, Lingg, Schütz, Fries, Luise und Nina Kobler, Köbisch, Wieland. — Abgegangen seit Ostern 1846: H. Vollmer (n. Königsberg), Wauer (Ofen), Dlle. Wiest (Frankfurt a. O.), Herr und Mad. Zechtiel (nach Dresden), Rosner, Kodbay, Schrapp, Zalemba, Dlle. Otto.

letzterer Gastrolle erlebte Tichatschek übrigens einen unglücklichen Abend; eine totale Heiserkeit zwang ihn zur Eliminirung der wirksamsten Nummern, sogar des Schlummerliedes. Die Fenella war diesmal, nachdem sie zumeist von Schauspielerinen dargestellt worden war, wieder in die Hände einer Ballerina, Dlle. Köbisch, übergegangen.

Nicht lange nach Tichatschek, dem anerkannten Tenor-Heroen Deutschlands, ließ sich Ander, damals ein aufgehender Stern, in Prag als Stradella, Nadori und Gennaro hören. Er kam in voller Jugendkraft mit der Fülle seines Organs und doch schon als Künstler, wenn er auch erst ein Jahr seines Engagements am Kärtnerthortheater hinter sich hatte. Der dritte berühmte Gast war Pischek, dessen Gastrollen bei tropischer Hitze volle Häuser machten. Daß in diese Zeit die ersten Concerte Franz Liszt's in Prag (April 1846) und die Abschiedsconcerte Ferdinand Laub's (1847) fielen, sei nur erwähnt, um zu zeigen, wie rege gerade damals die musikalischen Saisons in der Musikstadt Prag waren.

Was man am Schlusse des ersten Jahres der Direction Hoffmann constatiren konnte, war, daß sich ein guter Wille gezeigt hatte, die künstlerischen mit den materiellen Interessen in Einklang zu bringen, daß zwar noch kein solides Repertoire geschaffen, aber doch Bedeutendes geleistet worden war. Das Verhältniß der einzelnen Fächer (Schauspiel, Oper, Posse) war ein günstigeres als früher geworden. Von 257 Theaterabenden (seit 13. April bis letzten December 1846) waren nur 62 der Oper eingeräumt, deren Uebergewicht unter Stöger beinahe das recitirte Schauspiel erdrückt hatte. Was trotzdem für die Oper gethan wurde, haben wir gesehen. Unter früheren Directionen war es vorgekommen, daß große Orchesterwerke mit zwei ersten Violinen und drei Contrabässen gegeben wurden, daß fünf Soprane im Chore standen; — dies war nun durch die entsprechende Verstärkung von Chor und Orchester unmöglich geworden. Auch war das unverhältnißmäßige Uebergewicht der italienischen Oper beseitigt und auch der deutschen ein geräumigeres Plätzchen zur Ent-

faltung gegönnt. Man hörte „Fidelio" und „Alceste". Mit der Aufführung des letzteren Werkes (17. Nov. 1846) war eine solenne Feier des 59sten Todestages des großen Gluck verbunden. Fischer sprach den Prolog, welcher den bewährten Kunstsinn der Prager feierte — die leeren Logen und Sitze lieferten die Illustration dazu. Die Titelrolle sang Henriette Großer, den Herkules Kunz, den Admet Seyler, Evander Mayr, den Oberpriester Strakaty. Die Opernnovitäten außer „Alceste" waren „Consuelo" von Gordigiani, der mit der Alboni wieder vom Repertoire verschwand, die einactige Operette „Mozart und Schikaneder" und Verdi's „Dom Sebastian". Repertoire-Oper wurde nur „Dom Sebastian" mit Seyler und Eminger in der Titelrolle, Jenny Rey als Zaïda, Mayr (Abayaldo), Kunz (Camoëns). Ein Opern-Fest erfreulichster Art war die 150ste Aufführung, welche Weber's „Freischütz" am 18. December 1846 auf der Prager Bühne erfuhr. Ein eigenes Festspiel mit Musik-Arrangement von Capellmeister Tauwitz leitete die Feier ein. Dietz erschien als C. M. v. Weber, Marie Frey als Muse der Tonkunst, welcher die Aufgabe zufiel, dem Verzagenden zum Troste in sechs Erscheinungen die größten seiner Werke zu zeigen und ihm den Lorbeer auf's Haupt zu drücken. Die Besetzung der Jubiläums-Oper war die folgende: Eminger-Max, Agathe-Dlle. Großer, Aennchen-Dlle. Soukup, Caspar-Strakaty, Seyler-Fürst Ottokar. Die Herren Illner, Mayr, Preisinger und Reichel wirkten dem Andenken zu Ehren in den Chören mit.

Stark im Hintergrunde hielt sich in der Hoffmann'schen Aera die Wiener Localposse, welche ehedem das Terrain beherrscht hatte. Trotz des Gastspiels dreier Wiener Komiker gab es 1846 nur 61 Possenabende mit 28 Piecen. In dieser Hinsicht machte sich ein entschiedener Umschwung sowohl in den Ansichten der Bühnenleitung als des Publicums geltend. Der Geschmack wurde feiner, das Urtheil strenger. Gemeine Possen oder französische Effectkomödien fanden keinen Anklang mehr, während sich dem ernsten und selbst classischen Drama wieder die Theilnahme des Publicums zuwandte. Außer dem Ausstattungsstücke „der artesische Brunnen",

einer Zauberposse mit Evolutionen, Tänzen und dergl., von Räder, dem Verfasser des „Weltumseglers", brachte es nur noch die Nestroy'sche Posse „Der Unbedeutende" zu einem Erfolge.

Ansehnlich präsentirte sich dagegen das recitirte Drama mit 84 Stücken und 130 Abenden, darunter 19 classische an 33 Abenden. Es entfiel also auf jeden vierten Abend ein wahrhaft werthvolles Werk, ein Verhältniß, wie es in Prag lange nicht dagewesen war. Dabei war man bedacht, mit den Aufführungen classischer Stücke wirkliche Thaten zu liefern. Mit Ausnahme der „Braut von Messina" wurden anno 1846 alle Schiller'schen Dramen gegeben, von Goethe „Egmont" und „Faust" (prachtvoll ausgestattet), von Shakespeare „Richard III.", der nun eine Lieblingsrolle Fischer's war, und der „Sommernachtstraum" als Novität. Die erste Besetzung dieser ehrwürdigen Novität, welche damals mit dem vollen Reize der Neuheit durch Poesie, Musik und Inscenirung wirkte, sei hier registrirt:

Theseus-Fischer, Hyppolita-Dlle. Fries, Egeus-Schneider, Lysander-Dietz, Demetrius-Pätsch, Helena-Mad. Kolar, Hermia-Dlle. Block, Oberon-Dlle. Frey, Titania-Dlle. Lechner, Puck-Mad. Pollert, Squenz-Grauert, Zettel-Feistmantel, Flaut-Dolt, Schnock-Walter, Schlucker-Breuer, Schnauz-Preisinger.

Die zweite classische Novität des Jahres, Kleist's „zerbrochener Krug", wurde bereits erwähnt. Weniger schien die neue Direction das bürgerliche und Conversationsstück zu cultiviren, auch an Lustspiel-Novitäten war großer Mangel, ein Mangel, der sich allenthalben auf dem Gebiete der deutschen Bühne geltend machte. Was die Prager seit Jahren vermißt hatten und was ihnen die neue Direction nun in schönem Format vor Augen brachte, war dagegen das Ballet, das im ersten Directionsjahre fünf selbstständige Divertissements an 24 Abenden ausführte und durch die Dlles. Köbisch und Wieland sowie durch die Familie Kobler anständig repräsentirt war. Ueberhaupt wendete Hoffmann dem Ausstattungswesen — und wir rechnen ja auch das Ballet zu demselben — seine besondere Aufmerksamkeit zu, in dieser Hinsicht hinter seinem Vorgänger Stöger nicht zurückstehend. Costüme

und Decorationen, letztere meist von der Meisterhand Gropius', waren glänzend, Aufzüge und Massenscenen stattlich, aber diese glänzende Außenseite kam ebenso der Oper und Tragödie als dem bloßen „Ausstattungs"- oder „Spectakelstücke" zu Gute.

Ungünstiger als am Schlusse des ersten Directionsjahres lauteten die Urtheile über das Hoffmann'sche Regiment bereits am Ende Jahres 1847. Noch immer waren gewisse Lücken im Personalstande, die wir in früheren Artikeln kennzeichneten, nicht ausgefüllt, noch immer war die aus norddeutschen und österreichischen Kräften bunt zusammenrecrutirte Theaterarmee nicht zu einem compacten Ganzen, das Ensemble noch kein gerundetes geworden; eine neue Oberregie (Rottmeyer) hatte ihr Amt angetreten, aber über das Comparsenwesen und den scenischen Apparat kam ihre ersprießliche Wirksamkeit nicht hinaus. Man verlor sich in pedantische Kleinigkeitskrämerei, behandelte im besten Falle classische Stücke als Ausstattungsstücke, an denen sich die Hand des Arrangeurs und Decorateurs erproben konnte. Die geistige Einheit und die innerliche Lebendigkeit der Aufführung blieb Nebensache. Laune und Protectionswirthschaft der Regie — die größten Krebsschäden einer großen Bühne — waren an der Tagesordnung. Mad. Pollert, welche in den ersten Monaten ihrer Wirksamkeit in Prag mit Rollen aller Fächer überladen wurde, Heroïne, Salondame und Naive in Einer Person war, wurde im zweiten Jahre ebenso auffallend in den Schatten gestellt, als sie Anfangs zum einzig strahlenden Sterne gemacht worden war; dafür rückte Dlle. Lechner, die Anfangs blos zum Experimentiren bestimmt schien, zur unumschränkten Beherrscherin aller weiblichen Rollen vor, kurz, die Besetzung war dem Zufalle, der Laune des Regisseurs überlassen, die Folge nur Unheil. Diese Unconsequenz bildete den Charakter der ganzen Wirksamkeit der Bühne im Jahre 1847. Betrachten wir die Resultate des Jahres näher, so finden wir die an und für sich nicht unerfreuliche Thatsache, daß das recitirte Drama mehr als die Hälfte der gesammten Vorstellungen in Anspruch nahm — 177 von 348, die Oper 114, die Posse, die es früher regelmäßig auf 100 Abende gebracht

hatte, nur 57. Die Oper selbst brachte sieben Novitäten, von denen vier der deutschen, drei der französischen Schule angehörten. Auf dem Repertoire erhielten sich nur drei: „Der Feensee“ von Auber, ein operistischer „Zauberschleier“, der seinen Erfolg mehr den Decorationskunstwerken des Meisters Gropius, als der Musik und dem Texte zu danken hatte. So glänzend wie der „Feensee“ war bisher, außer den „Kreuzrittern“, der einstigen Krönungsoper, noch keine Oper in Prag ausgestattet worden. Gropius, königl. preuß. Hofdecorateur, war zur Aufstellung seiner vier herrlichen Decorationen, des Feensees, des Waldwirthshauses, des Kölner Marktplatzes und der Gesammt-Ansicht von Köln eigens nach Prag gereist. Am 19. Nov. hielt „die Zigeunerin“ mit Dem. Soukup als Arline, Versing als Alban, Emminger als Thomas, Mad. Podhorsky als Zigeunerkönigin, Kunz als Devilshof ihren Einzug in Prag, und zwar ohne sonderlichen Erfolg bei der ersten Aufführung; bei den folgenden besserte sich derselbe zusehends. Halévy's „Königin von Cypern“ (Catarina Cornaro-Dlle. Großer) brachte es im ersten Jahre nur auf fünf Vorstellungen, „Guttenberg“, eine fünfactige Oper von Ferdinand Fuchs, erweckte besonderes Interesse durch die Persönlichkeit ihres Autors, der, ein Neffe des noch unvergessenen Pixis, seine Schule im Prager Conservatorium gemacht hatte, leider aber durch einen frühen Tod seiner Musikerlaufbahn entrissen worden war. Eine andere Opernnovität „Blanda“ dankte einen ähnlichen Erfolg der Persönlichkeit des Componisten J. N. Kalliwoda, fürstlich Fürstenberg'schen Capellmeisters in Donaueschingen. Die Oper „Der Alte vom Berge oder die Kreuzfahrer“ von Benedikt, einem tüchtigen Claviercompositeur, wurde mit allem Ausstattungsprunke introducirt, hatte aber kein langes Leben, eben so wenig „die Hochländerin“ von Kreutzer, deren wir schon gelegentlich des Debuts der Dlle. Kreutzer gedachten. Neu studirt hatte man Méhul's „Joseph und seine Brüder“, Spontini's „Vestalin“ und Weber's „Oberon“, also Thätigkeit genug, und trotzdem noch keine entsprechend glänzende Oper; Besetzungslaunen, der fehlende Geist im colossalen Körper trugen die Schuld daran.

Die andauernd secundäre Stellung der Localposse war höchstens zu bedauern der hervorragenden Kräfte wegen, die ihr zur Gebote standen. Feistmantel war noch immer activ und wohl angeschrieben bei seinem Publicum; im Zenithe seiner Künstlerschaft aber stand Dolt. Sein Ruf hatte sich weit verbreitet; es kamen Gastspielanträge nach Deutschland, und in Wien wurde Dolt 1846 geradezu der Zankapfel zweier Directionen. Director Carl hatte den beliebten Prager Komiker für seine Bühne zu gewinnen versucht; es kam auch bereits bis zur Musikprobe von „Eulenspiegel", da machte sich ein Orchestermitglied des Carltheaters den schlechten Scherz, mit seiner Geige eine Art Katzenmusik zu improvisiren. Der feinfühlige Dolt nahm die Ungezogenheit übel auf, verließ sofort die Bühne — und traf bald darauf mit Pokorny, dem Director des Wiedener und Josephstädter Theaters zusammen, der Dolt sofort für Gastspiele in seinen Theatern engagirte. Man setzte den „Zauberschleier" an, auf der Clavierprobe sang Dolt mit Frl. Schäfer, der nachmaligen Braunecker-Schäfer, accompagnirt vom Componisten Titl selbst. „Gott sei Dank," rief der Componist erfreut aus; „jetzt hör' ich doch einmal mein Duett, wie's gesungen werden soll!" Der Abend brachte Dolt als „Muff" einen zwölfmaligen Hervorruf. Pokorny drang auf ein Engagement, das aber Dolt mit Rücksicht auf die Gesundheit seiner Frau ausschlug. Auch machte nun Dir. Carl seine Rechte auf Dolt geltend und so ereignete es sich eines Tages in Wien, daß derselbe Komiker sowohl auf dem Zettel des Leopoldstädter als des Josephstädter Theaters als Gast angekündigt war, dort als „Natzi", hier als „Muff"; schließlich salvirte sich Dolt nach Prag.

Auf dem Gebiete der Tragödie leistete man interessante Erstlingsversuche mit Shakespeare's „König Johann", den der Berliner Rott (Faulconbridge) einführte und mit „Julius Cäsar" (Brutus-Fischer, Cassius-Schneider, Cäsar-Grauert, Marc Anton-Dietz). Den „Lear" führte Rottmeyer vor, auch die „Braut von Messina" kam wieder auf die Bühne. Michel Beer's „Struensee" mit Meyerbeer's Musik verdankte Bayer seine Einführung

in Prag. Die Arbeit eines deutsch-böhmischen Poeten, Vincenz P. Weber, war die Tragödie „Spartacus", welche im December 1847 zum Vortheile Fischer's und mit demselben in der Titelrolle zur Aufführung kam. Weber war ein geborener Trautenauer, Mediciner, und eine in Prag bekannte Figur. Der Erfolg der Novität war ein ehrenvoller, aber kein glänzender. Auf dem Gebiete des Schauspiels im engeren Sinne machten „Die Valentine" und „König René's Tochter" das meiste Glück. Unter den 72 Lustspielen, die mit 147 Aufführungen anno 1847 gegeben wurden, hatte Bauernfeld's „Großjährig", das am 29. Februar in Prag erschien, den weitaus bedeutendsten Erfolg: es erlebte fünfzehn Aufführungen im Jahre. Das Lustspiel schien übrigens damals eine über die Bühne hinausreichende Bedeutung zu haben. Geschrieben in einer Zeit, da Oesterreich noch in den Banden des starr-absolutistischen Systems Metternich schmachtete, schien das Stück gleichwohl darauf berechnet, dieses „System" mit Kühnheit und Schärfe zu geißeln. Jeder glaubte darin Beziehungen zu den staatlichen Verhältnissen, Porträts politischer Persönlichkeiten zu finden und hatte seine Freude an der Geißelung, welche nach der allgemeinen Ansicht durch viele Stellen des Stückes den bestehenden Zuständen beigebracht wurde. Man fand es unbegreiflich, daß Bauernfeld's Novität die Censur passirt hatte. Einige meinten, das „System" erkenne nun selbst seine Fehler, darum werde es besser werden; Andere sahen in dem Nichtverbote geradezu einen der öffentlichen Meinung erklärten Hohn; darin aber war man einig, in Bauernfeld's Großjährig die Morgenröthe einer besseren Zeit zu begrüßen .... Benedix' „Ruf" und Feldmann's „Rechnungsrath" kamen dem Glücke von „Großjährig" am nächsten.

Bei der geringen Ausbeute, welche 51 Novitäten aller Fächer im Jahre factisch ergaben, mußten die ernstesten Besorgnisse für die Zukunft Platz greifen. Wo sollte das Repertoire hinkommen? Das Theater behalf sich mit Flickwerk; viele Abende brachten Einacter mit Ballets untermischt, und die balletartige Schauoper allein versprach Bestand. Es gab keinen festen Grundstock accreditirter Stücke, man mußte sich vom Zufalle nähren. Dies,

zusammengefaßt mit dem wiederholt betonten Mängeln und Lücken des Personalstandes und dem von vorneherein von einem großen Theile des Publicums dem neuen Director entgegenbrachten Mißtrauen, hatte schon im Laufe des Jahres 1847 eine unzufriedene Stimmung im Theater-Stammpublicum erzeugt. Die Kritik hielt mit scharfen, aber wahren Worten nicht zurück, ohne gleichwohl alle Schuld auf die Direction zu wälzen, welcher ernste künstlerische Bemühungen in manchen Richtungen nicht abzusprechen waren. Schon jetzt nahm die Intendanz offen die Verantwortung für den Stand der Bühne auf sich und setzte den Mahnungen der Kritik einen ziffermäßigen Ausweis über die Leistungen der Bühne entgegen. So gab es schon im zweiten Jahre der Hoffmann'schen Direction Reibungen und Kämpfe. Was waren diese aber gegen die Schicksalsschläge, von denen die Direction und die Prager Bühne überhaupt im nächsten Jahre betroffen werden sollten! Das Sturmjahr 1848 brach an, und unter der Herrschaft des Mars, bei dem Getöse der Revolution verhüllen die Musen die Häupter, trauert und leidet die Kunst.

XV.

Das Prager Theater in den Jahren 1848 und 1849. — Die Arena im Pštroß'schen Garten.

(Wetterleuchten. — Die Franzosen vor Nizza. — „Freiheit und Constitution!“ — Das Concordia-Corps und die „Svornost!“ — Abnehmendes Interesse am Theater. — Das bemooste Haupt, Zopf und Schwert. — Censurfreiheit und Intendanz-Censur. — Agitation gegen das ständische Theatermonopol: „Freies Theater im freien Staate!“ — Theater-Misère. — Uriel Acosta. — Deficit. — Hoffmann erhält finanzielle Hilfe. — Die „Hugenotten“ in ihrer wahren Gestalt. — Weitere Abnahme des Theaterbesuchs. — Kein Geld für Gagezahlung. — Die „blutigen Pfingsten“ Prags. — Theatersperre. — Das Wiedersehen im Theater. — Das Ende der „Demoisellen“ und „Madamen“ auf der Bühne. — Petition um Theater-Subvention beim Ministerium. — Subscriptionsvorstellungen. — Gäste. — Abgang des Pollert'schen Ehepaars. — Herr und Frau Knopp. — Kaiser Ferdinand im Theater. — Das Jahr 1849: Gage-Reduction. — Die Arena und die čechische Bühne unter Hoffmann. — Trojan's Project zur Gründung eines čechischen Nationaltheaters; er wird der erste Intendant der čechischen Bühne. — Eröffnung der Arena. — Das Arena-Repertoire; Restringirung der čechischen Vorstellungen. — Das Schicksal der čechischen Theater-Projecte. — Die čechischen Vorstellungen werden wegen Theilnahmslosigkeit des Publicums auf die Sonn- und Feiertags-Nachmittage beschränkt. — Das Landestheater im J. 1849; der Gräßer-Krieg.)

Wohl lag schon drückende Schwüle in der politischen Luft, aber in den Theaterräumen begann das verhängnißvolle Jahr 1848 noch friedlich und normal. Man harrte mit lebhafter Neugier auf eine Novität, die damals in den Zeitungen viel Lärm machte: Charlotte Birch-Pfeiffer hatte sich der Auerbach'schen Dorfgeschichte „Die Frau Professorin“ bemächtigt und das Drama „Dorf und Stadt“ daraus verfertigt, das schon an bedeutenden Bühnen Glück gehabt hatte und am 26. Februar auch auf die Prager Bretter kam. Mad. Pollert creirte das Lorle, Mad. Binder das Bärble, Dietz den Reinhard, Dem. Lechner die Felseck. Mit noch bedeutenderer Spannung sah man der ersten Redoute im Theater entgegen, bei welcher die Schriftsteller- und Künstlergesellschaft

„Concordia" einen grandiosen Künstlerzug, wie ihn Prag seit Menschengedenken nicht gesehen, arrangirte. Da zogen vorüber 48 der hervorragendsten Poëten Deutschlands, Böhmens, Englands und der romanischen Völker, 18 der größten Musiker aller Zeiten mit Mozart zum Schlusse, 47 bildende Künstler, durchaus historisch getreu costumirt, von den vorzüglichsten Kunst- und literarischen Größen Prags oft mit Porträtähnlichkeit repräsentirt. Aber eine welterschütternde Kunde unterbrach das harmlose Maskenfest. Der Zug bewegte sich noch um den Saal, als man sich die Nachricht von dem Ausbruche der Pariser Februar-Revolution zuzuraunen begann. Ein Bankhaus hatte diese Nachricht durch eine Depesche erhalten. Eine unbeschreibliche Aufregung erfaßte die ganze Gesellschaft. Die Reihen lichteten sich und löſten sich auf, ein projectirtes Festbankett unterblieb, das Maskenfest erreichte ein vorzeitiges Ende. Wenige Tage zuvor hatten die „Franzosen vor Nizza", Kittl's bedeutendste Oper, ihren Einzug gehalten. Sie kamen so ganz a tempo mit der Februar-Revolution; wie Wetterleuchten vor dem Ausbruche des Revolutionsgewitters, und die vielfältigen Beziehungen, welche zwischen der Handlung und der beginnenden großen politischen Umwälzung trotz der sorgfältigen Abschleifung der Censur bestanden, verfehlten nicht, zu zünden. Den Text hatte ein schon damals interessanter, nachmals weltberühmter Mann geschrieben: der Dresdener Capellmeister Richard Wagner; er zeugte von der seltenen Begabung des Dichters. Aber auch der Componist der Oper zog das allgemeine Interesse auf sich. Johann Friedrich Kittl war am 8. Mai 1806 auf dem Schwarzenberg'schen Schlosse Worlik als Sohn des dortigen Justizamtmanns geboren, hatte in Prag Philosophie und Jus studirt, daneben aber unter Tomaschek's Leitung musikalische Studien betrieben und bereits 1836 eine Aufführung eigener Compositionen veranstaltet. Den Staatsdienst, in den er nach dem Willen seines Vaters getreten war, verließ er, als ihm 1840 ein Sturz aus dem Wagen einen Armbruch zuzog. Als im December 1842 Dionys Weber, der Director des Prager Conservatoriums starb, erhielt Kittl diese Stelle und bekleidete sie

bis 1865 — drei Jahre später starb er (am 20. Juli 1868) zu Polnisch-Lissa. Auf die Operncomposition warf sich Kittl erst, als er seinen Ruf als Liedercomponist bereits gesichert hatte. Die vieractige große Oper „Bianca und Giuseppe" oder „die Franzosen vor Nizza" war sein Erstlings- und bedeutendstes Werk, eine Oper von großem Phantasie-Reichthum, von Energie und Kraft, mit hinreißenden Ensemblenummern und schönen lyrischen Partien. Zu europäischer Berühmtheit brachte es der Franzosenmarsch, während im Uebrigen die Oper zwar durch Hoffmann in den fünfziger Jahren in Frankfurt a. M. wiedergegeben wurde, aber doch nicht den erwarteten Weg über alle großen Bühnen Deutschlands machte. Die erste Aufführung (am 19. Febr. 1848) brachte dem Componisten, der seine Oper selbst einstudirt hatte und leitete, einen eilfmaligen Hervorruf, dem Werke eine enthusiastische Aufnahme. Die Oper spielt in der Zeit der großen französischen Revolution 1793 bei Nizza; die republicanische Armee erscheint als Befreierin der Nizzarden aus der Knechtschaft, am Schlusse der Oper wird die siegreiche Tricolore entfaltet. Was Wunder, wenn eine effectreiche und kraftvolle Oper mit solcher Handlung, welche die Censur zwar verstümmeln, aber doch nicht unkenntlich machen konnte, gewaltig packte! Vierzehnmal wiederholt, fand sie stets stark besuchte Häuser und stürmischen Enthusiasmus. Schon waren die welterschütternden Nachrichten aus Paris allgemeiner Gesprächsstoff geworden. Die Aufregung wuchs. In's eigene Vaterland verpflanzte sich die Bewegung, die Rufe „Freiheit" und „Constitution" waren in Aller Munde und elektrisirten das Publicum. Am 15. März — man gab die „Dienstpflicht" — drang eine große Kunde in's deutsche Landestheater. Der Oberstburggraf Rudolf Graf Stadion rief sie dem Publicum aus seiner Loge zu — es war die Verkündigung der Constitution. Ein unbeschreiblicher Jubel brach los, der Vorhang fiel nieder, die Vorstellung konnte nicht beendet werden. Jubelnd zog Alles durch die Straßen, in den Gasthäusern floß in Strömen der Champagner, endlos klangen die Vivats auf den Kaiser, die Pereats auf Metternich; durch die Straßen zog ein Fackelzug mit

120 Personen, vor dem Wohnhause des Erzherzogs Carl Ferdinand und den Palais hoher Aristokraten wurden donnernde Lebehochs ausgebracht. In der Universität forderte Uffo Horn, der Poet, zur Bildung einer akademischen Legion auf, und mit donnerndem Jubel begrüßten die Studenten die Kunde von der Aufhebung der Censur. Der Prager Künstler- und Schriftstellerverein „Concordia", hinter der nationalgardelustigen Bürgerschaft nicht zurückbleibend, organisirte sich als „Concordia-Corps"; erster Hauptmann war Akademie-Director Christian Ruben. Die Compagnie zählte circa 220 Mann, als deren Hauptaufgabe betont wurde, die Monumente und monumentalen Bauwerke Prags nöthigenfalls zu schützen. Von dem „Concordia-Corps" spaltete sich das čechische Corps „Svornost" ab, dessen phantastische, nationale Tracht für Bangigkeit empfängliche Gemüther mit gelindem Schauer erfüllte. Schon ehe sich die „Svornost" organisirte, war ihr Abzeichen, das rothe Kreuz auf weißer Binde, am Arme einer ephemeren Wenzelsbrüderschaft aufgetaucht und von ängstlichen Seelen als Erkennungszeichen einer Bundesgenossenschaft angesehen worden, welche bei einer Vorstellung der Hugenotten den Deutschen eine Bartholomäusnacht bereiten wolle. Ueber den großartigen Ereignissen, über dem colossalen Umschwunge aller Dinge, bei dem übervollen Leben auf den Straßen, vergaß man das noch vor wenigen Tagen auf der Höhe der Situation gestandene Theater vollständig. Am 18. März gab die Bühne zum Benefiz der Allram Kaiser's „Männerschönheit" als Novität vor gänzlich theilnahmslosem, schwach vertretenem Publicum. Die Journale schränkten die Kritiken auf ein Minimum von Zeilen ein oder ließen entgegen allem Herkommen selbst interessante Vorstellungen unbeachtet. Und doch lag auch das Theater nicht so vollständig außer dem Bereiche der Ereignisse, und doch hatte es auch Antheil an den Segnungen, welche die neue Zeit mit sich brachte! Das Gesetz hatte die Aufhebung der Censur ausgesprochen. Am 24. März gab man das erste censurfreie Stück: „Der lange Israel" oder „Das bemooste Haupt". Das ancien régime hatte es verpönt. Nun konnten sich die Prager das staatsgefährliche Un-

geheuer, das der harmlose Benedix verbrochen, ganz in der Nähe besehen. Ein großer Theil des Publicums in Parquet und Logen bestand aus Studenten, welche alle „packenden Stellen" mit jubelndem Beifalle aufnahmen. Enthusiasmirt war das jugendliche Auditorium durch Frankl's Universitätslied („Was kommt heran mit kühnem Gange?" componirt von Capellm. Tauwitz), das am Schluße des Comitats angebracht war. Das bemooste Haupt war Fischer, Wixier Strobl-Grauert. Ein zweites Stück, das die Wiener Censur vom Hofburgtheater und somit aus dem ganzen Umfange der Monarchie verbannt hatte, Gutzkow's „Zopf und Schwert", kam am 28. März neu einstudirt auf die Scene. Der Stein des Anstoßes war früher namentlich der österreichische Gesandte Seckendorf gewesen, der in dem Stücke bekanntlich die Hand der preußischen Prinzessin Wilhelmine für einen Erzherzog zu gewinnen hofft. Dies schien auf der Bühne unmöglich; man substituirte dem österreichischen einen churpfälzischen Gesandten, Namens Baron Breitenbach, und später verbannte man das Stück vollständig. Nun war „Zopf und Schwert" ein censurfreies Stück, und doch fungirte noch immer der churpfälzische statt des österreichischen Gesandten am preußischen Hofe. Auch dies rief im März 1848 Erbitterung hervor. Man constatirte, daß zwar die staatliche Censur aufgehoben sei, aber noch immer die Censur und Ueberwachung des Theaters durch die Intendanz als Nachfolgerin der Aufsichtscommission existire, und fand diese geheime Censur noch viel gefährlicher und unstatthafter als die staatliche Censur, weil sie unverantwortlich sei. Das gab also einen Streit um Principien, die wieder von sehr verschiedenen Standpunkten betrachtet werden konnten. Jener der Intendanz vindicirte den böhmischen Ständen als Eigenthümern des Theaters sehr entschieden das Recht, „die Wahl der aufzuführenden Stücke und deren Inhalt zu überwachen"; die Gegner fanden für's Erste jede Ueberwachung überhaupt unzeitgemäß, perhorrescirten insbesondere die Souveränetät des Intendanten, der nicht einmal wie früher der Polizeibeamte Beschwerden an höherer Stelle (Landespräsidium und selbst Censurhofstelle) zu fürchten hatte, und das geheime

Walten der ständischen Theatercensur, welcher der Theaterdirector contractlich blindlings unterworfen sei. Ja man ging noch weiter. Man erklärte das ganze Verhältniß der Stände zum Theater als unzeitgemäß und warf offen die Frage auf, „ob eine Corporation die Befugniß haben darf, einem Publicum, einem Volke das Maß seiner Freiheit zuzumessen".

„Der einfachste Ausweg wäre" — rief einer der bedeutendsten Schriftsteller — „wenn die Stände sich des Rechtes der „Ueberwachung" des Theaters in Betreff der aufzuführenden Stücke freiwillig begäben. Das Volk ist mündig und wird schlechte oder unanständige Stücke schon zurückzuweisen wissen; auch hat uns die Erfahrung nur zu oft gelehrt, daß die ständische Censur nicht die mindeste Sicherheit gegen beide bietet. Wollen die Stände genanntes Recht aufrecht erhalten, so müßte man wohl untersuchen, ob es denn wirklich so ausgemacht ein Recht sei, daß der Besitz von Ziegelwerk, Holz und Leinwand sie befugt, den Geist mit Beschlag zu belegen, die deutsche Literatur auszumustern und zu contrasigniren, dem Volke von dem der Oeffentlichkeit heimgegebenen geistigen Eigenthume des Dichters vorzuenthalten, was ihnen beliebt . . . ."

Man forderte energisch die Abgabe des Theatermonopols seitens der Stände, das ebenso fallen müsse, wie die Monopole des Staates fallen, ja man bezweifelte, ob dieses Monopol oder Privileg der Stände, das Theater in Prag allein innezuhaben, überhaupt ein ausschließliches sei. „Falls die Stände" — rief man — „in ihrer bisherigen corporativen Zusammensetzung sich als die ausschließlichen Vertreter des „Vaterlandes" und die Vormünder der „Musen" (Anspielung auf die Inschrift am Theatergebäude „patriae et musis") ansehen sollten, würde die Theaterfrage nothwendigerweise in ein ferneres Stadium treten, das der „Ablösung". Dieses Stadium könne ohnehin nicht auf immer zurückgehalten werden, da mit einer wahrhaften Constitution, mit einer allgemein und frei gewählten Vertretung des Volkes geschlossene Ständecorporationen mit eigenem Vermögenshaushalte ganz und gar unvereinbar sind. Neue Zeiten fordern neue Einrichtungen. Es werde sich den böhmischen Ständen bald zur Evidenz herausstellen, daß sie sich in die neue Gestaltung der Dinge auflösen müssen. Bei der für beide Theile, den Ge-

sammtstaat und die bisherige Ständecorporation gerechten Berechnung und Ausgleichung werde natürlich auch das zum Eigenthum der Stände gehörige Theaterprivilegium, der Besitz des Gebäudes u. s. w. in Betracht kommen . . . ."

Dies waren „revolutionäre" Ideen und Worte, die vor 1848 für ganz unmöglich gehalten worden wären. Man verlangte also offen Freigebung des Theaters, man hoffte dieselbe von einer Auflösung der Stände, die damals schon stark ventilirt wurde, und forderte, falls sich diese Auflösung verzögern sollte, baldige Ablösung des Privilegiums. Die Forderung zweier böhmischen Nationaltheater, eines deutschen und čechischen, trat schon in jenen Apriltagen des Jahres 1848 offen hervor; man wollte einen weder durch eine Ueberwachungsbehörde noch durch Subventionen abhängigen Theaterdirector, der nicht aus irgend welchen Rücksichten bedeutende, „inmitten des großen Kampfes für politische Glaubensfreiheit stehende" Stücke zurücklege, kurz man wollte ein freies Theater im freien Staate, wohin auch ein Anhang in dem Preßgesetzentwurfe des Prager Schriftstellervereins, die Theaterverhältnisse gegenüber dem Staate behandelnd, zielte.

So schlugen die Wogen der großen politischen Bewegung auch mächtig an die Pforten des altehrwürdigen ständischen Theaters; der Director aber, der sich zu einer anderen Zeit vielleicht über die kühne Sprache und die nahe Befreiung aus den Banden der ständischen Oberherrschaft gefreut hätte, machte nun eine trübselige Miene, denn, so frisch und wild es auch draußen zuging, wie begeistert auch der Constitutionsjubel war — in dem „dem Vaterlande und den Musen" geweihten Hause gähnten nach wie vor täglich die Logen und Bänke in trostloser Leere. Das Theater war nun die Straße. Dort gab es zu sehen und zu hören. Da wimmelte es von Nationalgarden, Cohorten, Corps, und wer nicht wenigstens eine Cocarde trug, war eine auffallende, wohl gar verdächtige Persönlichkeit. Da gab es Fackelzüge, Verbrüderungsfeste, Volksversammlungen, Exerciren der bewaffneten Bürger, zur Abwechslung auch Judenhetzen — kurz man sah und hörte genug

und Buntes genug, um das Theater entbehren zu können. Im Theater aber „zog nichts mehr". Theaterdirectoren suchen aus jedem Verhältnisse Capital zu schlagen. So mußte jetzt der Theaterzettel ein angekündigtes Stück besonders empfehlen durch die fett gedruckte Bemerkung, „früher durch die Censur verboten". Auch diese charakteristische Reclame half nichts. Der „Vicomte von Letorrières", auch ein Märtyrer der Censur, kam bei leerem Hause auf die Bretter, das „bemooste Haupt" fand schon bei der zweiten Aufführung keine Theilnahme mehr. Man machte lieber Katzenmusiken auf den Straßen oder kneipte im Clublocale. Am 4. April debutirte eine neue Localsängerin Dlle. Antonie Calliano vom Wiedener Theater, ein Ereigniß, das sonst nicht verfehlt hätte, Sensation zu machen. Nun kümmerte sich Niemand darum, ob die Calliano besser sei als die Lingg und umgekehrt. Etwas mehr beachtet wurde „Uriel Acosta", das zweite censurfreie Stück, das vor 1848 schwerlich in Oesterreich das Licht der Lampen erblickt hätte; wenn man den „Vicomte von Letorrières" und den „langen Israel" verbot, hätte man den „Uriel" geradezu verbrennen müssen. Die Protestation der Meinungsfreiheit wider das Dogma, dies war nach dem Sinne des 1848er Publicums. Uriel Acosta hatte am 5. April einen glänzenden Erfolg und erzielte ein volles Haus — was nicht wenig in jenen Tagen sagen wollte, wo die Großer, der erklärte Liebling des Publicums, eine der schwächst besuchten Benefizvorstellungen hatte, wo selbst ein Gast vom Rufe und der Beliebtheit der Lutzer eine Anfangs nur kühle Beachtung fand und sich erst im Laufe ihres Gastspiels die alten Sympathien erobern mußte. Sogar in den „Franzosen vor Nizza" elektrisirte nur mehr der historisch gewordene Franzosenmarsch, der in diesen Tagen als specieller Marsch des Juristencorps allenthalben zu hören war; die übrige Oper ließ kalt. Ueberhaupt konnten es damals außer „Uriel" nur Laube's „Karlsschüler" zu einem Erfolge bringen. Die Constitution schien den Ruin des Theaters zu bedeuten.

Kaum zwei Monate dauerte der Freiheitsjubel, und schon schien eine Katastrophe für das kgl. ständische Theater zu Prag

unvermeidlich. Am 20. April 1848 reichte Director Hoffmann den Ständen ein umfangreiches Memorandum ein.

„Die unerwartete und unvermuthete Wendung" — so lautete die charakteristische Einleitung — „welche Dynastien und Staatsverwaltungssysteme seit zwei Monaten, seit Februar 1848, betroffen, hat auch auf die hiesigen Theaterverhältnisse einen nachhaltigen Einfluß geübt. Alles Interesse und alle Theilnahme an dem Theater wurde schon durch die Nachrichten von der französischen Revolution vernichtet; später war das Publicum, trotzdem es mehr erwarb, als es zu hoffen wagte, noch unzufrieden, man war überall versammelt, nur nicht im Theater . . . ."

Der Monat März ergab bereits ein erhebliches Deficit, und in der zweiten Aprilhälfte kam Hoffmann mit seinen Berechnungen zu dem Ergebniß, daß er wegen der dreimonatlichen Stockung der Einnahmen bei immer gleich großen Auslagen außer Stande sein werde, am 1. Mai die Gagen aus Eigenem zu zahlen. Kein Mittel, Geld zu den höchsten Zinsen aufzutreiben, sei unversucht geblieben, aber „die Leute vergrüben lieber ihr Geld und brächten dem Theaterdirector dasselbe Mißtrauen entgegen, das sie der Staatsverwaltung entgegenbrachten".

„Ich bin also," erklärte Hoffmann, „zu der Ueberzeugung gekommen, daß die freiheitlichen Zustände mich und die Anstalt in einen unermeßlichen Abgrund stürzen müssen, wenn mein rastloses Bemühen zur Aufrechterhaltung des Unternehmens nicht mit hilfreicher Hand unterstützt würde. Meine Besorgnisse waren nicht auf mich und meine Familie gerichtet, sondern auf die Brodlosigkeit von mehr als dreihundert Menschen, die mein Unternehmen ernährt, und die unverschuldete Unfähigkeit, meinen contractlichen Obliegenheiten etwa fernerhin entsprechen zu können, hat in mir den Entschluß zur Reife gebracht, die Lage des Institutes und meine eigene den Herren und Wohlthätern offen und ehrlich vorzulegen. Seit Februar 1848 bis Ostern 1848 betrugen die Tageseinnahmen und Abonnementsgelder 19.149 fl., die Ausgaben 30.187 fl., so daß sich ein Deficit von 11.037 fl. ergibt. Dies zu decken bin ich außer Stande; eben so bin ich außer Stande, die am 1. Mai fälligen Gagen zu zahlen, wenn mir nicht geholfen wird . . . . ."

Hoffmann bat schließlich, man möge ihm auf Abschlag der Subvention für die Jahre 1849, 1850 und 1851 einen Betrag von 10.000 fl. C. M. gegen Einlegung einer Schuldurkunde und mit Verpfändung des gesammten fundus instructus in den letzten Tagen des April 1848 aus dem Domesticalfonds ausfolgen. Sollte

die Subvention wegen Nichterfüllung des Contractes verweigert werden, so wäre die Schuld als unverzinsliches Darlehen zu behandeln. Der Hoffmann'sche Fundus war mit 57.440 fl. C. M. bewerthet worden. Der Landesausschuß erkannte die Berechtigung des Gesuches an und gewährte es, jedoch unter drei Bedingungen: für's Erste, daß die Schuldurkunde auf ein ganz einfaches Darlehen mit Verzinsung laute; für's Zweite, daß sämmtliches bewegliche und unbewegliche Vermögen des Directors verpfändet werde; für's Dritte, daß zwei oder drei Bürgen in solidum zeichnen sollten. Fürst Carl Auersperg, Graf Mathias Thun und Graf Albert Nostitz zeichneten als Bürgen; Hoffmann erhielt den Betrag in Silberzwanzigern zu fünf Procent Zinsen ausgefolgt.

So war für den Augenblick geholfen. Leider hatte es aber gar nicht den Anschein, als wollten die Zeiten den Musen freundlicher werden. Den seltenen Anblick eines vollen Hauses hatte man vorderhand nur am 6. Mai, der den Pragern zum ersten Male die „Hugenotten" in ihrer Urgestalt zeigte. Erst jetzt wurde es klar, wie arg die Oper früher verstümmelt worden war. Zum ersten Male hörte man in der Oper den Choral „Eine feste Burg"; Mönche statt dreier pedellartig herausstaffirter Greise segneten nun die Waffen, kurz man hörte und sah eine neue Oper. Die erste Valentine war die Großer, die erste Margarethe Mad. Ernst-Kaiser, eine tüchtige Coloratursängerin, die sich am 1. Februar als „Amina in der Nachtwandlerin" eingeführt hatte, Urbain Dlle. Soukup. Aber abgesehen von den „Hugenotten" schwieg die Muse beharrlich weiter „im Lärm der Waffen". Mit Todesverachtung arbeitete das Theater; die Mitglieder ergaben sich in das Schicksal, zugleich Darsteller und Publicum zu sein, die alten ehedem so getreuen Theaterfreunde waren auf ein winziges Häuflein zusammengeschrumpft, man wandelte im Theater wie in öden, dem Verfalle nahen Räumen; wenn an einem Abende die Tageskosten gedeckt wurden, mußte ihn die Direction als Glückstag bezeichnen. Man gab Novitäten (Gutzkow's „Urbild des Tartuffe", „Napoleon's Anfang, Glück und Ende" mit Grauert

in einer frappirenden Napoleon-Maske, die französische Oper „Die Königin des Tages“), man verschrieb interessante Gäste, so den liebenswürdigen Baumeister und Dlle. Engst, Mezzosopranistin und absolvirte Prager Conservatoristin — Alles vergebens, kaum daß das Haus weniger leer war als gewöhnlich! Das nächste und dringendste Interesse, das politische, verdrängte jedes andere, namentlich jenes an Theater und Kunst. Schon gab es in Deutschland Theaterkatastrophen. Das Breslauer und Bremer Theater lösten sich auf, das Leipziger setzte die Gagen auf die Hälfte herab; in Hamburg spielten die Mitglieder auf eigene Rechnung. Nun drohte an Prag die Reihe zu kommen. Schon hatte es in den Straßen der böhmischen Landeshauptstadt, in denen es von Garden und Legionären aller Farben und Chargen wimmelte, blutige Cravalle gegeben — die Prager Junitage waren im Anzuge. Noch vor dem Ausbruche der Revolte sah sich die Direction trotz Subvention, trotz Darlehen und trotzdem das Landestheater das einzige Theater einer Stadt mit 130.000 Einwohnern war, genöthigt, den Mitgliedern zu eröffnen, sie wolle vom 1. Juni ab nur zwei Drittheile sämmtlicher Gagen zahlen, für das letzte Drittheil aber Bons geben, die in der besseren Theaterzeit, im Herbst und Winter, wieder eingelöst werden sollten. Die Mitglieder weigerten sich in einer Versammlung am 31. Mai entschieden, in eine solche Verkürzung ihrer Gagen zu willigen, worauf Director Hoffmann erklärte, für den Monat Juni selbst mit den größten eigenen Opfern die vollen Gagen zahlen zu wollen; ob er dies aber auch in den folgenden Monaten zu leisten im Stande sein werde, dies hänge vom Theaterbesuche ab. Am 6. Juni kündigte ein von den Theatermitgliedern gewählter Ausschuß an, daß in den Monaten Juni, Juli und August im Theater zwölf Vorstellungen bei aufgehobenem Abonnement zum Besten des Gesammtpersonals gegeben werden sollten und zu diesem Zwecke eine Subscription eröffnet werde. Am 12. Juni sollte die erste dieser Vorstellungen (das neue Schauspiel „Die Liechtensteiner“) sein. An alle Kunstfreunde erging die „ergebenste Bitte“, durch recht zahlreichen Besuch zur Erhaltung des vaterländischen

Kunstinstituts kräftig beizutragen. Eine Aufführung des Tendenz-Stückes „Keine Jesuiten mehr!“ das so recht für die Strömung der Junitage paßte, schien auch auf bessere Zeiten hinzudeuten; es gab ein anständig besuchtes Haus; ja selbst ein kleiner Theaterkrieg, dessen Heldin Dlle. Soukup war, vermochte noch wenigstens einige Beachtung zu finden; in früheren Jahren wäre die Geschichte zweifellos Staatsaffaire gewesen. Die jugendliche Sängerin hatte in diesen, allerdings recht ernsten und für derlei Dinge sehr ungeeigneten Tagen eine contractlich bedungene Gagenerhöhung durchzusetzen versucht, woraus eine erhebliche Differenz mit der Direction resultirte und beinahe der Abgang der Dame bevorstand. Es gab enragirte „Soukupisten“, welche für ihren Liebling manche Lanze brachen, und schließlich endete die Affaire auch mit dem vorläufigen Bleiben der Heldin.

Dies geschah in den ersten Tagen des Juni, in den Tagen des Slawencongresses. Dann kamen die „blutigen Pfingsten“ Prags; die Straßen der Stadt füllten sich mit Barricaden, in der unmittelbaren Nähe des stillen Musenhauses, dessen Pforte ängstlich verschlossen war, hallte Waffenlärm und Musketenfeuer. Den Eingang zur Eisengasse versperrte eine aus Tandelmarktbuden zusammengesetzte Barricade. Das Carolinum war von kämpfenden Studenten besetzt und mußte mit dem Bayonnet genommen werden. Der Eingang vom Graben zur Bergmannsgasse war durch eine riesige Barricade versperrt, kurz, die friedliche Stätte der Musen war umbrandet von den Wogen der Revolution. Jener unglückselige 12. Juni warf natürlich alle Verhältnisse über den Haufen. Jeder, der nicht selbst mit den Waffen in der Hand auf der Barricade stand oder als Garde seinen Dienst zu machen hatte, war nur darauf bedacht, für seinen Herd zu sorgen, seine Habe und sich selbst oder seine Lieben zu sichern. Tausende der wohlhabenden Bewohner suchten ihr Heil in der Flucht, da sich schon bei den Judencravallen unter den entfesselten Proletarierschaaren eine bedenkliche Verachtung für fremdes Eigenthum gezeigt hatte und nun unter den Schrecken des Aufstandes das Aergste zu fürchten war. Wer dachte in jenen Schreckenstagen an

Theater und Musik? Es bedurfte keiner Weisung der Stände — das Theater blieb vom 12. Juni ab gesperrt, die Künstlerschaar selbst hatte theilweise das Weite gesucht. Einigen, die sich von dem allgemeinen Taumel etwas stark hatten mitreißen lassen, mochte es sogar bange um ihre Haut werden. So passirte es Fischer, der auf der angeblichen Proscriptionsliste gestanden haben soll, daß er in einem Orte bei Karlsbad festgenommen wurde. Die Sache wurde noch ernstlicher, da man ihn für den Wortführer der „Unruhigen," für den Gastwirth Peter Faster, hielt. Alle seine Gegenversicherungen halfen nichts, er wurde als Gefangener nach Karlsbad abgeführt und erst dort auf das Wort und die Bürgschaft des eben anwesenden Fürsten Rohan wieder freigelassen. Die Pforten des Landestheaters blieben gesperrt, auch als FM. Fürst Windischgrätz die Prager Junirevolution niedergeworfen hatte. Man schmachtete unter dem Drucke des Belagerungszustandes. Nun erst erließ das Landespräsidium die officielle Weisung, das Theater auf unbestimmte Zeit geschlossen zu halten. Direction und Personal waren in verzweifelter Lage. An eine Entschädigung war vorderhand nicht zu denken; in der Verlegenheit dachte man daran, ein Gesammtgastspiel in dem verhältnißmäßig friedlichen Reichenberg zu eröffnen. Der ständische Ausschuß hatte ein Ansuchen um Hilfe in der Bedrängniß schon vor den Junitagen dahin beantwortet, daß man für das Theater vorderhand nichts thuen könne, da erst der einzuberufende Landtag über das künftige Verhältniß des Prager Theaters zu den bisherigen böhmischen Ständen einen Beschluß fassen würde. Von dieser Seite war also jetzt, in den Tagen des Belagerungszustandes, noch weniger zu hoffen. Reiche Kunstfreunde, die zu anderen Zeiten ihre Börse gern für die Kunst geöffnet hatten, waren in den stürmischen Tagen selbst in ihrem Besitze geschädigt worden — die Schauspieler schienen bei dem allgemeinen Niedergange der deutschen Theaterverhältnisse dem Untergange geweiht. Endlich, nach 26tägiger Sperre, wurde das Haus am 6. Juli mit einer Vorstellung von „Figaro's Hochzeit" wieder eröffnet. Es war ein Familienfest. Das zwar nicht zahlreiche, aber doch nicht allzu spärliche

Publicum empfing jeden einzelnen Darsteller mit Beifall; es war nach längerer Trennung ein herzliches Wiedersehen. Der Theaterzettel jenes 6. Juli aber wies eine „revolutionäre" Neuerung auf, die nicht unbeachtet bleiben darf. Der Zettel war höflich und zeitgemäß geworden; er nannte die Damen des Theaters nicht mehr „Madame" und „Demoiselle", wie sie seit dem vorigen Jahrhundert, seit den Hanswurst- und Wanderkomödiantenzeiten benamset worden waren — zum ersten Male hießen sie nun „Frau" und „Fräulein." Unsere Geschichte verzeichnet diesen Emancipationsact mit Freuden und acceptirt von dieser Stelle an ebenfalls die neuen Prädicate.

Volles Vertrauen setzte übrigens weder Direction noch Personal in die Wiedereröffnung der Bühne. Sie verschoben keinen Augenblick die Ergreifung des letzten Mittels, von dem eine radicale Abhilfe der dringenden Noth zu erhoffen war. Unterm 10. Juli richteten die Mitglieder des Theaters, vertreten durch den Director, Regisseur Ernst, Capellmeister Skraup und den Bassisten Strakaty eine Eingabe an den Minister des Innern, welche um die Bewilligung zu einer zeitweiligen Unterstützung des Prager Theaters durch den Cameralfonds ansuchte. Die genannten Repräsentanten reisten persönlich nach Wien, um ihre Bitte nachdrücklich zu betonen, und der ständische Ausschuß begleitete das Gesuch befürwortend ein. Eine Unterstützung des Theaters — erklärte der Ausschuß — erscheine für Prag dringend nothwendig, da die Geldkräfte der Direction durch die Verhältnisse schon so erschöpft seien, daß ohne eine Unterstützung die gänzliche Sperrung unvermeidlich sei; eine Sperrung aber dürfte trotz des dermal schwachen Theaterbesuches dennoch selbst aus öffentlichen Rücksichten nicht wünschenswerth sein, weil das ohnehin gestörte sociale Leben durch die Theatersperre eines wichtigen Stützpunctes beraubt würde, weil das ganze, sehr zahlreiche Personal theils dem unvermeidlichen Nothstande Preis gegeben, theils gezwungen wäre, andere Engagements zu suchen, so daß das Prager Theater auf lange Zeit seiner bedeutsamen Bestimmung nicht nachkommen könnte. Der ständische Ausschuß habe bereits Unterstützungen gewährt, so weit es in

seinen Kräften stand, weiter wäre es unmöglich. Uebrigens sei das ständische Theater Nationalinstitut und Nationaleigenthum; es sei also vorauszusehen, daß der bevorstehende Landtag des Königreichs Böhmen die für das schwerbedrängte ständische Theater aus dem Cameralfonds geleisteten Unterstützungen auf das Land übernehmen würde. Illustrirt wurde diese Eingabe durch eine Vergleichung der Einnahmen und Ausgaben, sowie der Deficite in den Monaten April, Mai, Juni, Juli, August und September der Jahre 1846, 1847 und 1848. In dem ersten der drei Jahre betrug das Deficit 7933 fl. 5 kr. CM., 1847 schon 8605 fl. 59 kr., 1848 aber 14.362 fl. 14 kr., woraus ein Gesammtdeficit von 30.901 fl. 18 kr. für jene Zeit resultirte. Die Deputation hatte sich in Wien einer freundlichen Aufnahme zu erfreuen und erreichte denn auch den Zweck, den Bestand der Bühne bis zum Winter zu sichern. Ueberdies machte Director Hoffmann von seinem Rechte Gebrauch, eine Entschädigung von 200 fl. per Abend für die Zeit der Theatersperre (vom 12. Juni bis incl. 5. Juli) zu verlangen, die ihm gewährt wurde.

Im Theater selbst machte man alle Anstrengungen, sich trotz der andauernden Ungunst der Zeiten ehrenvoll zu behaupten. Die angekündigten Subscriptionsvorstellungen, deren Ertrag die Deckung der Gagen zu erleichtern hatte, waren von Erfolg gekrönt. Sie brachten u. A. Gustav Freytag's „Graf Waldemar" und die Oper „Prinz Eugen, der edle Ritter" von Gustav Schmitt, ein patriotisches Erstlingswerk, an dem sich übrigens zum ersten Male wieder die Censur versuchte, obwohl sie officiell nicht bestand. Bei der zweiten Aufführung der Oper vermißten nämlich viele Zuhörer eine bei der Première mit großem Beifalle aufgenommene Stelle. Die hübsche „Engelliese" hatte auf die Frage des Prinzen, wie es ihr gehe, zu antworten: „Wie es eben bei einer Belagerung (das Stück spielt zur Zeit der Belagerung von Landau) gehen kann." Darin sah die Behörde eine Anspielung auf den Belagerungszustand und strich bei der zweiten Aufführung die Stelle. Auffallend arm war der Sommer 1848 an Gastspielen. Rott aus Berlin kam, sah die tristen Verhältnisse und reiste, ohne

zu spielen, wieder ab: nur Nestroy hielt Stand und machte mit seiner „Recrutirung in Krähwinkel" lachende Gesichter in tiefernster Zeit. Aufsehen machte ein einmaliges Gastspiel der Frau Versing, Gattin des beliebten Barytonisten, ehedem eines der glänzendsten Sterne in der deutschen Bühnenwelt. Ein anderer herzlich begrüßter Gast war der Barytonist Appelmann, ein Prager, damals in Linz engagirt, der als „Prinz-Regent" im „Nachtlager" Zeugniß von seiner Begabung ablegte. Einen harten Verlust erlitt die Bühne in dem denkwürdigen Sommer 1848 durch den Abgang des Ehepaars Pollert. Hoffmann hatte dem Paare schon am 1. Juni, dem contractlichen Kündigungstage, erklärt, die bisherigen hohen Gagen nicht mehr zahlen zu können und ersucht, in eine Ermäßigung ihrer Ansprüche zu willigen. Herr und Frau Pollert schienen dazu bereit; aber die Ereignisse der blutigen Pfingsttage erschütterten Frau Pollert derart, daß sie sammt Gemal auf ein ferneres Engagement in Prag verzichtete und einem Rufe nach Petersburg folgte. Ein directer Ersatz für sie war nicht geboten, da sie — wie bekannt — sich weniger in ihrem eigentlichen, dem Heroinenfache, als vielmehr im Gebiete der Naiven und Salondame bewegte, wofür Frl. Lechner und Frl. Frey vorhanden waren. Aber auch eine glänzende Acquisition machte Prag in dem bewegten Jahre: Frau Knopp-Fehringer. Am 5 Sept. gewann sie als Recha in der „Jüdin" ihren ersten und sofort entscheidenden Sieg; ihr zweiter galt der Lucrezia Borgia. Sie war eine Künstlerin im vollsten Sinne des Wortes; jede ihrer Leistungen war durchgeistigt, ein künstlerisches Ganzes; es war ein echt dramatisches Gestalten, ein wahrhaft großartiges Spiel, was man sah, und ein voller, schöner Mezzosopran, in der besten Schule gebildet, den man hörte. Der Gatte der Sängerin Herr Knopp wurde als Tenor engagirt und führte sich als Sever in „Norma" ein.*) Kurz zuvor war auch in Frl. Beer eine achtbare Altistin gewonnen worden, so daß — zusammengehalten

---

*) Auguste Knopp-Fehringer geb. Wittun, war 20. Febr. 1822 zu Berlin geb., wurde wegen ihrer bedeutenden Anlagen von Spontini

mit dem Engagement der Frau Ernst-Kaiser als Coloratursängerin — die Oper momentan wieder complet war. Man wagte sich denn auch an bedeutende Aufgaben, brachte Lortzing's „Waffenschmied" (Stadinger-Versing, Marie-Frl. Soukup, Irmentraut-Frau Podhorsky, Liebenau-Strakaty, Knappe Georg-Emminger, schwäbischer Ritter-Brava) als Novität, „Hans Heiling" in neuer Besetzung, die neue F. Skraup'sche Oper „Drahomira" (Text von Prof. Swoboda) als 10. Subscriptionsvorstellung und schließlich Auber's „Gott und Bajadere". Ein wahres Jubelfest feierte man am 12. Dec. 1848. Kaiser Ferdinand besuchte zum ersten Male, seit er seine Residenz in Prag aufgeschlagen, das Theater. Angesetzt war „Stradella", das glänzend erleuchtete Haus überfüllt. Die erzielte Einnahme (878 fl. C. M.) war die größte, deren man sich seit vielen Jahren zu erinnern wußte. Als der Kaiser in bürgerlicher Kleidung mit der Kaiserin im Hause erschien, begrüßte ihn ein dreimaliges stürmisches Lebehoch. Den Prinzen Karl von Preußen sah man in einer zweiten Loge. Wenige Tage später (am 17. December) feierte man ein anderes freudiges und großes Ereigniß. Man gab Mozart's Krönungsoper „Titus", und der Anlaß zu dieser Aufführung war die Thronbesteigung des jugendlichen Kaisers Franz Joseph. Ein Festspiel von Hickl, „Oesterreichs Sterne", leitete die Feier ein, der

---

auf königliche Kosten ausgebildet, betrat mit 17 Jahren zum 1. Male die Berliner Opernbühne, ging wegen ungenügender Beschäftigung nach Stettin, dann nach Hamburg, vermälte sich mit dem Heldenspieler Aug. Fehringer, der sich 1859 in Lautenburg erschoß; nach der Trennung von demselben verließ sie Hamburg, gastirte an großen deutschen Bühnen, worauf sie in's Prager Engagement trat und sich 1850 mit dem Tenor Carl Knopp vermälte. 1851 schied sie mit diesem von Prag, ging nach Weimar, überging nach Verlust ihrer Stimme zum Schauspiel, war als Anstandsdame in Weimar, Königsberg, Kassel eng., entsagte 1861 der Bühne und lebte in Weimar, wo sie auch am 27. Sept. 1877 starb. Ihr Gatte Carl Knopp war am 9. Dec. 1823 in Pest geb., betrat, von Sebastian Binder ausgebildet, 1843 als Sever das ung. Nat.-Theater, kam nach Temesvár, Graz, Hamburg, Prag, dann an das Hoftheater in Weimar, dem er lange angehörte.

grandiose „Sextus" der Fehringer und die sympathische „Vitellia" der Großer waren würdig der Festvorstellung, mit welcher gewissermaßen das Theaterjahr 1848, eines der bedeutungs- und gefahrvollsten der Prager Bühne, seinen erfreulichen Abschluß fand. Die Katastrophe war von dem ehrwürdigen Institute abgewendet.

Nicht heiteren Blicks begrüßten die Mitglieder des ständischen Theaters das neue Jahr 1849. Die Schrecken der Revolution waren überwunden, einige Ruhe und mit dieser das Interesse am Theater begann wieder einzukehren — was aber nicht kommen wollte, das war eine vollkommene Heilung der Theaterfinanzen. Die Zuschüsse aus dem Cameralfonds waren aufgebraucht, die zwölf Subscriptionsvorstellungen zu Ende — das Theater mußte sich nun selbst weiter helfen, und da das Fehlende durch die bloßen Tageseinnahmen nicht aufgebracht werden konnte, wurde das einfachste und gebräuchlichste Mittel ergriffen, die Gage-Reduction. Derlei Maßregeln besserten selbstverständlich nicht die Stimmung des Personals, zumal sie beinahe gleichzeitig mit einer fühlbaren Verschärfung der Theatergesetze und Theatercontracte kamen, deren Folgen sich noch im Laufe des Jahres zeigten. Die Direction war eben darauf bedacht, die Zügel so stramm als möglich anzuziehen und sich in jeder Hinsicht vor Verlegenheiten zu bewahren. Durch die Erfahrungen des letzten Jahres gewitzigt, trat Hoffmann auch nach außen sehr entschieden zur Wahrung seiner Rechte auf und suchte sich für Ereignisse, wie sie die Pfingstwoche 1848 gebracht hatte, bei Zeiten vorzusehen. Er protestirte zunächst entschieden gegen einen Versuch des Prager Stadtverordnetencollegiums, die üblichen Abgaben, welche die Veranstalter sonstiger öffentlicher „Spectakel" an das Theater abzuliefern hatten, zu Gunsten der Stadtgemeinde einziehen zu lassen. Dann aber petirte er darum, daß man den Theaterdirector ermächtige, das Theater „wegen in der Stadt Prag ausgebrochener Unruhen, Volksaufläufe und Zusammenrottungen, wegen bevor-

stehender Gefahr für das Gebäude, wegen bei Tage suspendirter Verbindung zwischen der Altstadt und Kleinseite oder aus anderen wichtigen, außerhalb des Institutes gelegenen Gründen zu sperren, ohne vorher den Auftrag der Stände oder deren Bevollmächtigten erhalten zu haben und ohne daß ihm die contractliche Entschädigung entgehe." Hoffmann wies auf die Ereignisse des vorjährigen Juni hin und betonte, daß auch 1849 noch immer eine ungewöhnliche Bewegung herrsche und die k. k. Regierung Vorsichtsmaßregeln treffe. Der ständische Ausschuß gab dem Ansuchen insofern Folge, als in dringenden Fällen, wo es nicht möglich wäre, die Bewilligung der Stände einzuholen, der Intendant oder dessen Stellvertreter ermächtigt sein sollte, dem Director sofort die Bewilligung zur Sperrung zu ertheilen.

Der ausgesprochene Feind jedes Theaters und jeder Direction ist der Sommer. Auch diesem Erbfeinde zu begegnen, war Hoffmann's festes Bestreben. Auf dem gewöhnlichen Wege konnte dies nicht geschehen; es mußte ein außergewöhnlicher Ausweg gesucht werden — Hoffmann entdeckte ihn in dem Plane, eine Arena zu erbauen. Andere Städte hatten bereits mit ähnlichen Sommerwohnungen der Musen Glück gehabt und auf diese Weise dem beinahe unvermeidlichen Sommerdeficit erfolgreich Opposition gemacht; warum sollte sich in Prag nicht ein Versuch lohnen! Auch war der Plan zu einer Arena, und zwar zu einer čechischen, schon längere Zeit in Prag erwogen worden. Mit der wachsenden Bewegung im 1848er Jahre war auch das čechisch-nationale Bewußtsein gewachsen, und begeisterte Nationale bezeichneten es geradezu als eine Schmach, daß sich das čechische Volk noch immer mit Sonntagsnachmittagvorstellungen begnügen mußte. Hoffmann selbst traf in dieser Hinsicht kein Vorwurf. Er hatte Tyl als Dramaturgen mit einer Monatsgage von 83 fl. 20 kr. C. M. und außerdem ein ansehnliches Personal engagirt, von dem freilich ein großer Theil (Frau Kolar, die HH. Grabinger, Kolar, Kramuele, Nicolai, Frau Hynek u. A.) auch in deutschen Vorstellungen verwendet wurde; andere aber gehörten ausschließlich der čechischen Bühne an, bezogen allerdings auch entsprechend winzige

Gagen.*) Tyl nahm sich seines dramaturgischen Amtes eifrig an und führte alljährlich eine Reihe von Novitäten (darunter Kolar's „Monika", Klicpera's „Česká Meluzina" u. s. w.) auf; im April 1848 wußte sich der Director der herrschenden Stimmung so anzupassen, daß er zu Ehren der siebenundzwanzig slawischen Studenten, welche als Ehrengarde der Wiener Bürgerdeputation in Prag angekommen waren, eine čechische Festvorstellung veranstaltete. Schon 1847 hatten einige „Vaterlandsfreunde" die ersten Schritte zur Errichtung eines čechischen Theaters auf Actien gemacht, ohne daß von einem Erfolge verlautet hätte; — nun aber erklärte man es geradezu als ein Gebot der Gleichberechtigung, neben dem deutschen auch ein čechisches Landestheater zu errichten. Einer großen Sorge allerdings vermochte man sich nicht zu entschlagen: Woher sollten die nationalen Stücke für das „Nationaltheater" kommen? Macháček, Tyl, Klicpera und Kolár reichten nicht für den Repertoirebedarf aus; den Grund des Mangels an anderen Autoren und Werken sah man in der Censur, dem Mangel eines eigenen Theaters, der Beschränkung der čechischen Vorstellungen auf die Sonn- und Feiertage, der Unmöglichkeit, große Honorare zu zahlen und dadurch die Production zu ermuntern. Wie sollten aber all' diese Hemmnisse plötzlich beseitigt und ein Umschwung herbeigeführt werden? Es gehörte einiger Sanguinismus dazu, es zu erwarten. Nichtsdestoweniger wurden die Führer der Nationalen, Rieger und Trojan, nicht müde, das Thema immer aufs Neue zu erörtern. Als Trojan 1848 vom Prager Stadtrathe in den verstärkten Landesausschuß gewählt wurde, begann er alsbald mit hochgestellten Persönlichkeiten über eine Reform des čechischen Theaters zu verhandeln und fand ein freundliches Entgegenkommen. Endlich wurde aus dem Landesausschusse selbst eine dreigliedrige Section ernannt (Mitglieder Ritter v. Bergenthal, Trojan, Falk — letzterer an Stelle des abwesenden Grafen A. Nostitz), welche die Frage zu

*) Die höchste Gage, 50 fl., hatten die Herren Ježek und Krumlowsky, 35 fl. Herr Lapil, je 30 fl. die Herren Kaška und Šimanovsky, die Damen Rajská und Skalny-Tyl, 12 fl. Herr Křtin.

erörtern hatte, „wie dem Bedürfnisse nach Errichtung eines Nationaltheaters in Prag am Besten abgeholfen werden könnte". Die Verhandlungen zogen sich lange hin, die čechische Saison wurde 1848 wie gewöhnlich am Wenceslai-Tage eröffnet und nach wie vor nur an Sonn- und Feiertagen čechisch gespielt. Erst im Mai 1849 schien die Idee der Realisirung nahe. Man sah der Gründung des čechischen Nationaltheaters mit Eröffnung des ersten böhmischen Landtages entgegen. Director Hoffmann beabsichtigte die neue Aera noch im Sommer in einem Arena-Bau zu eröffnen und erhielt denn auch am 31. Mai vom Landesausschusse die Bewilligung zu demselben im Pštroß'schen Garten unter Einem mit der Bekanntmachung, daß die Errichtung eines čechischen Nationaltheaters beschlossene Sache sei. Sofort richtete der Dramaturg Tyl Aufforderungen an alle Schauspieler und Schauspielerinen, sich zu erklären, ob sie ein Engagement bei der zu errichtenden Nationalbühne nehmen wollten. Trojan wurde zum Intendanten der čechischen Bühne ernannt. Bis zum October 1849 sollte ein zweites kleineres Theater in Prag errichtet werden, wozu Director Hoffmann vom Landesausschusse 20.000 fl. CM. bewilligt wurden. Man beabsichtigte das Kotzengebäude dazu herzurichten. Im bisherigen ständischen wie in dem neuen kleineren Theater sollte wöchentlich zweimal čechisch gespielt werden, im kleinen Hause einmal der Woche auch deutsch.

Hoffmann seinerseits nahm den Bau der Arena in Angriff. Er hatte ihn auf eigene Kosten zu führen, nur den Zins an den Eigenthümer des Pštroß'schen Gartens zahlten die Stände. Hoffmann war also factischer Eigenthümer der Arena, jedoch verpflichtet, nach Ablauf seines Contractes die Arena den Eigenthümern des Prager Theaters gegen eine Ablösungssumme von 10.000 fl. sammt allen ihm zustehenden Rechten abzutreten. Zwei Drittel aller Vorstellungen sollten in čechischer, ein Drittel in deutscher Sprache abgehalten werden. Sollte eingetretener Hindernisse wegen die Vorstellung in der Arena unmöglich werden, dann hätte dasselbe Stück im Landestheater zur Aufführung zu kommen. Fahnen an den öffentlichen Plätzen machten bekannt, ob eine Vorstellung in

der Arena stattfinde oder nicht. Der Bau schritt rasch vorwärts, und schon am 11. August öffneten sich zum ersten Male die Pforten des „Sommertheaters im Pstroß'schen Garten". Das Theater war nach Angabe des neu engagirten Oberregisseurs Forst (Schall v. Falkenhorst), ehemaligen Directors in Pest, den wir bereits anno 1845 als Candidaten für die Prager Theaterdirection kennen gelernt haben, aufgeführt worden, und zwar in der Zeit vom 5. Juli bis 11. August. Das Gebäude war von Holz, ohne Dach, inwendig sehr geschmackvoll decorirt und faßte über 3000 Menschen. Blaue Säulenreihen schmückten die beiden zur Eröffnungsfeier mit Guirlanden und Blumenvasen decorirten Seitenflügel der Bühne. Rechts und links vom Souffleur zogen sich längs des Orchesters Blumenbeete. Zur Eröffnungsvorstellung hatte man ein dramatisches Märchen von J. K. Tyl, „Jürgens Vision" (Jiříkovo vidění), gewählt, und die auf der Roßthorterrasse entfaltete weißrothe Fahne war das Signal zu einer Völkerwanderung nach dem Wunder einer Theaterarena. Der Pstroß'sche Garten war mit Menschen gefüllt, die im Momente der Eröffnung durch alle Eingänge der Arena drängten. Ein Prolog spiegelte in einer Controverse zwischen zwei geschworenen Arena-Feinden und dem Arena-Unternehmer das damalige Prager Stadtgespräch wieder. Das Tyl'sche Stück (in čechischer Sprache gespielt) war eine ziemlich ungefügige Arbeit: es gab darin schlafende, verwünschte Blanjkritter, in Gold verwandelte Haberkörner, nectarduftende Felsenquellen, Scenen aus dem Bauern-, Soldaten-, Salon- und Geckenleben, Schnitterfeste, große Aufzüge und dergleichen Herrlichkeiten mehr, kurz sehr viel, nur keinen dramatischen Knotenpunkt. Auch wimmelte es von Anspielungen auf die zungengeläufigen Worte Constitution, Demokratie, Reaction u. s. w., aber ein regelrechtes Stück war das „Märchen" nicht. Ja, was darin gut war, hatte Tyl fast wörtlich aus Berla's „Gervinus" entlehnt, natürlich ohne Angabe oder Andeutung einer Quelle. Die Neuheit der Arena zog, und die vollen Häuser waren an der Tagesordnung. Aber nicht lange dauerte der außerordentliche Reiz der Neuheit. Bald genug stellten sich Bedenken ein. Was

für ein Repertoire war für die Arena zu wählen? Da man dort nur an schönen Tagen spielte, an diesen Tagen aber das ständische Theater auf der Altstadt gesperrt wurde, vertrat die Arena gewissermaßen eine königliche Bühne, hatte also die Würde des Mutter-Instituts zu wahren. Und doch! Wie vertrug sich ein dem Lustspiel, Schauspiel und der Oper gleichmäßig gewidmetes Repertoire, wie ein gehaltvolles ernstes oder ein feines Conversationsstück mit dem ungedeckten Sandboden, mit den Rauchwolken im Auditorium? Rathsam konnten für ein solches Institut nur entweder pomphafte und geräuschvolle Spectakelstücke oder drastisch-komisches Possenwerk sein, wobei die Oberaufsicht, welche der ständischen Intendanz contractlich ja auch über die Arena zustand, freilich auf eine entsprechende Auswahl Bedacht zu nehmen hatte, damit die Sommerbühne schließlich nicht zur Gauklerbude, zum Tummelplatze von Bajazzos und Gymnastikern werde. Die ersten Stücke, die man in der Arena gab, waren nun allerdings nicht in diese Kategorie zu setzen, aber auch nicht um Vieles höher zu schätzen. Die Schlußpointe jedes Stückes bildete ein Massentanz u. dgl. In der Anordnung von ähnlichen Dingen entwickelte der neuengagirte Regisseur Forst ein großes Geschick. So ließ er am Schlusse der „Regiments-Tochter" unter Mitwirkung einer Artillerie-Musik-Capelle große militärische Evolutionen ausführen, wobei die Krieger alle möglichen Figuren, achtstrahlige Sterne u. s. w. bildeten, und jeder Aufführung in der Arena folgte ein ähnliches Schaustück. Charakteristisch für das stete Drängen der nationalen Wortführer nach einem čechischen Nationaltheater war die Thatsache, daß man wegen des schwachen Besuches der čechischen Arena-Vorstellungen die ursprüngliche Bestimmung, zwei Drittel derselben sollten čechisch sein, bald fallen und die Anzahl der deutschen Vorstellungen prävaliren lassen mußte. Dagegen hatte z. B. Berla's Posse „Gervinus" oder der „Narr im Untersberge" einen colossalen Cassenerfolg. Mit dem Vorwalten des deutschen Elements in der Arena begannen aber begreiflicher Weise auch die großen Verlegenheiten in der Stadtbühne. Die Praxis, täglich blos Eine Vorstellung, entweder nur in der Stadt oder nur im

Pstroß'schen Garten zu geben, wurde nicht immer eingehalten, und so kam es, daß Mitglieder des st. Theaters, namentlich Komiker wie Feistmantel und Dolt, oft an einem und demselben Tage in und vor der Stadt spielten. Die naturgemäße Folge war eine sichtba e Abnutzung der Kräfte und eine Vernachlässigung des Hauptinstitutes zu Gunsten der Arena, welche als factisches Eigenthum Hoffmanns begreiflicher Weise sich dessen besonderer Gunst und Fürsorge erfreute. Wenn die Schauspieler sich nicht offen weigerten, die Strapazen des Doppelspieles mitzumachen, so lag der Grund wohl in dem Zauber des Spielhonorars. Mit Hoffmann's Arena war es ungefähr so bestellt, wie mit dem Stöger'schen Theater in der Rosengasse, nur noch etwas schlimmer, weil Stöger für sein Privattheater wenigstens einen Trupp besonderen Personales engagirt hatte. Trotzdem blieb das Sommertheater im Pstroß'schen Garten noch viele Jahre hinaus in inniger Verbindung mit dem Landestheater, bis es durch das Neustädter Theater definitiv abgelöst und später eigenen Directoren überantwortet wurde.

Unter Hoffmann hatte die Arena zwar noch einige Glanzmomente, aber die schönen Tage des August 1849 wollten nicht mehr wiederkehren. 1850 producirte sich schon eine Gymnastikertruppe auf der Arena, welche von den „Schweden vor Prag" abgelöst wurde, einem „großen vaterländischen Spectakelschauspiel" in fünf Aufzügen mit Gesang, Tanz, Gefechten zu Fuß und zu Pferde, Einzügen u. s. w., das den Hoffmann'schen Leibdichter, Dramaturgen und Festspielverfertiger J. C. Hickel zum Autor hatte. In diesem „Spectakelschauspiel" gab es Gewehrfeuer, Kanonendonner, Bombenplatzen, Minenspringen, Handgemenge, Kriegsgericht und Hinrichtung; leider konnte, wie Hr. Chauer wehmüthig verkündete, „eingetretener Hindernisse wegen die Cavallerie nicht erscheinen", so daß die viel uninteressantere Infanterie allein am Platze blieb. Einen Treffer machte die Arena 1850 mit dem F. Kaiser'schen Charakterbilde „Junker und Knecht", ja sogar Opern wurden unter freiem Himmel aufgeführt und zwar mit sehr guten Kräften. Im „Nachtlager in Granada" sang Frl. Bergauer die Gabriele in čechischer Sprache. Einer Vor-

stellung, welche zu Gunsten des böhmischen Invalidenfonds stattfand und außer „Wallenstein's Lager" und einem obligaten Hickel'schen Festspiel noch ein von drei Militärcapellen ausgeführtes Tongemälde: „der Feldherr Radetzky" oder „die Schlacht bei Mortara und Novarra" brachte, wohnten die Erzherzoge Albrecht und Ludwig bei. 1851, das letzte Jahr der Hoffmann'schen Direction, war so ziemlich das bedeutungsloseste für die Arena. Zunächst wurde in einem „Spectakel-Schauspiel", betitelt: „der Mauren Treubruch in Granada", eine Verbrüderung des Schauspiels mit dem Beranek'schen Circus gefeiert, wobei aber den Vierfüßlern der Löwenantheil des Erfolges zufiel. Dann wurde das Terrain ausschließlich der Hickel'schen Muse überlassen, welche ein für das Auftreten des berühmten Zwerges Tom Pouce bestimmtes Stück, „die Zauberrose" oder „der letzte Harlekin", und schließlich eine neue colossale Ausstattungs-Zauberposse, „ein Prophet", zur Aufführung brachte. Dies war der letzte Triumph der Arena in der Aera Hoffmann's, ihres Schöpfers.

Nach der ersten Arena-Saison, im Oct. 1849, hatte bekanntlich die čechische Bühne in Prag ihre Selbständigkeit erhalten und in einem eigenen Gebäude aufgerichtet werden sollen. Der Projecte über den für das „Nationaltheater" auszuwählenden Platz gab es eine ganze Menge; man dachte außer den „Kotzen" noch an das Haus beim „Spinka", an den unteren Roßmarkt, der ja bereits einmal das „vlastenecké divadlo" getragen hatte, und schließlich wurde aus Alledem — nichts. Was die „Nationalen" erreichten, war, daß nun wöchentlich zweimal (Sonntag Nachmittags 4 Uhr, Donnerstag Abends 6 Uhr) im Landestheater čechisch gespielt wurde. Director Hoffmann unterstützte die vielfachen Wünsche von nationaler Seite soviel als möglich. Erste Kräfte der deutschen Bühne wirkten in čechischen Vorstellungen mit, so daß der Cultus der čechischen Bühne eine Zeit lang sogar dem Gedeihen der deutschen gefährlich wurde. Es gab Theaterereignisse, welche sogar bei čechischen Vorstellungen ausverkaufte Häuser erzielten: so fanden Kolár'sche Novitäten („Žižka's Tod", „die schöne Magelona") stets Beifall; auf dem Gebiete der Oper aber

brachten zumeist die Benefiz-Abende unter Mitwirkung hervorragender deutscher Kräfte große Opern, die der Curiosität halber angehört wurden. So brachte man schon 1850 „die Hugenotten" čechisch auf die Bühne (Frl. Bergauer-Valentine); von dem heimischen Componisten Fr. Skraup kam „Libuscha's Vermälung" (Libušin sňatek) am 11. April 1850 zur ersten Aufführung und zwar mit nicht weniger als drei Gästen, der Primadonna Frau Mink (Libuša), einer tüchtigen Sängerin, die aber den Zenith des Ruhmes schon einigermaßen hinter sich hatte, als sie nach Prag kam, Kunz, Versing, Strakaty und Luise Bergauer. Trotz dieser anscheinenden Rührigkeit auf dem Gebiete der čechischen Bühne wurden schon im Laufe der ersten Wintersaison des neuen Regimes zahlreiche Klagen laut. Das normale Repertoire war „elend", auf ein „Ereigniß" folgte immer eine gewisse Stagnation. Die Oper speciell hing nur von der Gefälligkeit der deutschen ersten Kräfte ab, im Schauspiel wurde wenig producirt, selbst eine abermalige Preisausschreibung (250 fl. CM. für das beste historische Drama aus der böhmischen Geschichte, 200 fl. CM. für das beste bürgerliche Schau- und Lustspiel) im August 1850 half nichts. Dem Theaterdirector aber mußte der schwache Besuch der Donnerstagvorstellungen die Neuerung verleiden, wie ja auch die Theilnahmslosigkeit des čechischen Publicums am besten als Beweis gegen die Nothwendigkeit einer selbständigen čechischen Bühne gelten konnte. So kam es denn auch, daß man bereits 1851, als über eine neue Directionscandidatur und einen neuen „Pachtcontract" zu entscheiden war, an maßgebender Stelle beschloß, die čechischen Vorstellungen wieder auf die Sonn- und Feiertags-Nachmittage zu beschränken. Motivirt wurde dieser Beschluß folgendermaßen: „Der intelligente und theaterfreundliche Theil der Bewohnerschaft Prags sei deutsch. Es sei zwar nicht zu bestreiten, daß trotzdem eine čechische Bühne nothwendig sei; auch sei bereits Vieles geschehen, um den čechisch-nationalen Wünschen nachzukommen, aber mit Einem Schlage lassen sich nicht aus Einem Theater zwei machen. Eine Theilung des Theaters sei als den künstlerischen Interessen zu-

widerlaufend nicht zulässig. In der Arena sollten nach dem Ermessen des Intendanten deutsche und čechische Vorstellungen abwechseln.“ Der Traum des Jahres 1848 von einem selbständigen čechischen Nationaltheater war also vorläufig wieder verflogen, und abermals war es der Mangel an einem zuverlässigen čechischen Theaterpublicum, der ihn zunichte machte.

Wie sah es 1849, im Jahre der Arena-Erbauung, mit dem Mutterinstitute aus? Nicht so gut als in den ersten Jahren Hoffmann'scher Direction. Das Facit des Jahres zeigte, wie nachtheilig das Sommertheater vor dem Thore, die momentane Protegirung der čechischen Bühne und endlich eine bedenkliche Abweichung von dem reinen Kunstgeschmacke auf die Leistungen des Landestheaters gewirkt hatten. Der wirkliche Gehalt der 1849 gehobenen Kunstschätze war ein betrübend kleiner. Dem classischen Drama war nur eine bescheidene Existenz gegönnt, und auf dem Gebiete des Dramas überhaupt waren nur die Première von Victor Hugo's „Tyrann von Padua“ und jene des Hebbel'schen Schauspiels „Maria Magdalena“ von wirklicher Bedeutung. Wenn der äußere Erfolg als der maßgebendste betrachtet wird, so war die größte That des Jahres 1849 auf dem Felde des Schauspiels die Mosenthal'sche Novität „D e b o r a h“ (am 31. Mai). Freilich hatte die geniale Durchführung der Titelrolle durch Frau Frey den Hauptantheil an diesem Mosenthal'schen Triumph. Drei Novitäten, welche außer „Deborah“ noch in diesem Jahre die Bretter beschritten, erweckten Interesse durch die Persönlichkeit ihrer Autoren: „Dom Sebastian“ von Dr. Wollheim, „Sylvia“, ein fünfactiges Drama von der Schauspielerin Friederike Herbst und „Monika“ von Kolár. Fräulein Herbst pflückte mit dem Werke ihrer Feder keine Lorbeeren; bei aller Achtung vor der verdienten Künstlerin ließ man die stark nach der Seite der Schicksalstragödien hinneigende, schwache und kaum halboriginelle Arbeit abfallen. Eine besondere Pflege wendete man wie überhaupt in der deutschen Bühnenwelt so auch in Prag immer

mehr den Dramen der französischen Romantik und Intrigue zu. Man gab den „Lumpensammler von Paris", „Die Perle von Savoyen", den „Glöckner von Notre-Dame", den „Schwarzen Arzt", „Anna von Oesterreich", „Richelieu" u. s. w. Von den Franzosen nährte sich auch fast durchwegs das Lustspiel („Ludwig XIV. und sein Hof", „des Löwen Erwachen", „die drei Hüte", „la propriété c'est le vôl" u. s. w.). Bauernfeld's „neuer Mensch" kam nur als Nachspiel zu „Großjährig" in Betracht. Den besten Erfolg von deutschen Lustspielen hatten Lederer's „geistige Liebe" und Putlitz's „Familienzwist und Friede". Im „Versprechen hinter'm Herd" feierte Adele Beckmann Triumphe. Mächtig erhob sich in dem durch die großen Weltfragen und den Nachhall des 48er Jahres aufgeregten Jahre 1849 die Zeitposse. „Lucifer's Töchter" erlebten sechzehn, „Gervinus" zwölf, Kaiser's „Mönch und Soldat" sieben Aufführungen. Im Uebrigen versorgten Kaiser und Elmar das Repertoire reichlich mit den Producten ihrer Muse. Zwengsohn's „Peter im Frack" machte durch eine Fülle von „Zeitwitzen" von sich reden. Nestroy, Dir. Carl und Frau Beckmann waren außer dem bekannten Gastspielvirtuosen Jerrmann 1849 die einzigen Gäste auf der Prager Bühne. Die anmuthige Localsängerin Frl. Calliano wurde durch die Zengraf, damals noch eine jugendliche, vielversprechende Soubrette mit hübschem Aeußern, hübscher Stimme und resolutem Spiel, abgelöst. Ein interessantes, wenn auch keinen Engagementszweck verfolgendes Debut war das erste Auftreten der jugendlichen Tochter des Ehepaares Versing auf den Prager Brettern. Frl. Anna Versing hatte sich bereits auf einem Gastspiele in Olmütz ihre ersten Lorbeern verdient. Am 18. Dec. 1848 zeigte sie als „Königin von sechzehn Jahren" und etliche Tage später als „Käthchen von Heilbronn" auch in Prag, daß sie die würdige Erbin der Talente ihrer Mutter sei. Die edlen Gesichtszüge, die schöne Gestalt, das wohlkingende Organ des Mädchens nahmen sofort für dasselbe ein.

Rühriger als auf dem Gebiete des recitirten Dramas ging es 1849 auf jenem der Oper zu. Man zählte sechs große Novitäten. Den Reigen eröffnete Verdi's „Nabuccodonosor"

(5. März), ohne es zu einem nachhaltigen Erfolge zu bringen. Die zweite Novität des Jahres „Aurelia, Fürstin von Ravenna" war ein Opus des Finanzsecretärs Jos. August Heller, das rasch verdrängt wurde durch die siegreiche „Martha" Flotow's, die am 24. März ihren Einzug in Prag hielt. Frl. Großer war die erste Harriet, die Fehringer die erste Nancy, Versing, Reichel, Brava die Prager Schöpfer der Plumkett, Lionel und Tristan Mickleford. — Nicht dieselbe Langlebigkeit wie Flotow's unverwüstliche „Martha" hatten für Prag die nächsten Opernnovitäten: Donizetti's „Dom Pasquale", „Das Abenteuer im Walde", von Joseph Fischer und Auber's Operulustspiel „Haydée". Nur Verdi's „Hernani", den die Fehringer am 15. Dec. zu ihrem Benefiz in Prag einführte, behauptete sich am Repertoire, obwohl seine Première durchaus keinen nachhaltigen Erfolg verhieß.

Von tief einschneidender Wirkung waren die Personalfragen, die sich anno 1849 auf dem Felde der Oper meist zum Nachtheile derselben entwickelten und gewaltsam gelöst wurden. Zwei der hervorragendsten Sängerinen wurden auf diese Art dem Institute entrissen und jene Serie von Kämpfen heraufbeschworen, die Hoffmann selbst zum Verderben wurden. Der erste herbe Verlust traf die Bühne mit dem Verluste der verdienten Katharina Podhorsky. Sie, welche ihre ganze ruhmvolle Laufbahn an der vaterländischen Bühne zurückgelegt, derselben ihre besten Kräfte gewidmet und treu zu ihr gehalten hatte, als ihr die glänzendsten Aussichten winkten, eine Künstlerin, deren Bedeutung selbst der glänzende Stern einer Lutzer nicht verdunkelt hatte, verschwand spurlos von dem Schauplatze einer 28jährigen Thätigkeit. Erschöpft durch die Anstrengungen ihres Berufes, aber auch tief verletzt durch die vielfältigen Zurücksetzungen die sie in den letzten Jahren erfahren, hatte sie ihre Pensionirung angesucht und vom 1. Febr. 1849 an erhalten. Merkwürdige Umstände verhinderten die Künstlerin, sich in einer Abschiedsvorstellung von dem getreuen Publicum Prags zu empfehlen. In einem Zeitungsinserat verabschiedete sich Katharina Podhorsky von den zahlreichen Kunstfreunden, die sich so oft an ihrem Gesange erfreut hatten. Die dankbare und ehrende Erinnerung der Prager ist ihr geblieben;

die einstige Primadonna wirkt seither als Gesangslehrerin in Prag noch immer im Interesse der Kunst, der sie im Laufe der Jahre manche begabte Jüngerin zugeführt hat.

Einige Wochen nach dem Austritt der Podhorsky verabschiedete sich nach kurzer Wirksamkeit Frau Ernst-Kaiser in einem Concerte, in welchem ihr als Violinconcertist berühmter Bruder (Ernst) mitwirkte, von Prag, im Coloraturfach abermals eine klaffende Lücke zurücklassend, die durch die Debuts des Frl. Tonner und des Frl. Querian, einer einst brillanten, aber schon damals verflossenen Primadonna, nicht ausgefüllt wurde. Zum Unglück ging auch Cäcilie Soukup, der Liebling der Prager, gänzlich von der Bühne ab, mit welcher die deutsche Oper eine charmante jugendliche Sängerin, die čechische aber eine ihrer Hauptstützen verlor. In letzterer Eigenschaft wurde die Soukup (nachmals Frau Botschon) von Luise Bergauer abgelöst, die sich trotz ihres ausgesprochenen Mezzosoprans in allen Sphären mit Glück verwenden ließ und auch in Verlegenheitsmomenten der deutschen Oper als willkommene Hilfe bei der Hand war. Jugendliche Sängerin der deutschen Oper wurde Frl. Rotter, ein junges, hoffnungsvolles Talent. Die brennendste aller Personalfragen des Jahres 1849 aber war die Großer-Frage, der „Großer-Krieg", wie man es nennen kann. Dreizehn Jahre war Henriette Großer der Liebling des Prager Publicums; ja erst in Prag war die vom Berliner Intendanten Brühl zu Anfang der Dreißiger Jahre entdeckte Sängerin (geboren 1818 zu Berlin) so recht zur Bedeutung gelangt. Eine scharfe Differenz mit der Direction machte ihrer langjährigen Wirksamkeit in Prag ein noch immer zu frühes Ende. Das Jahr 1849 schien für die Gesundheit der Primadonna besonders unzuträglich. Ihre Indispositionen waren häufiger als sonst, und Dir. Hoffmann, dem dieselben in der oben geschilderten Aera der Verlegenheiten doppelt unbequem waren, erklärte Frl. Großer in der entschiedensten Weise den Krieg. Am 3. Dec. 1849 brachte der Theaterzettel folgende energisch klingende Anzeige: „Wegen fortgesetzter Weigerung des Frl. Großer kann die auf heute angesetzte Oper „Martha" nicht gegeben werden . . ."

Kopfschüttelnd lasen die Prager die Kunde. Eine derartige Enthüllung interner Coulissen-Angelegenheiten war noch nicht dagewesen. Alles war gespannt auf die Dinge, die noch kommen sollten. Am 5. Dec. meldete der Zettel: „Wegen vorgeschützter Krankheit des Frl. Großer kann „Don Juan" nicht gegeben werden . . ." Am 11. Dec. verantwortete sich die Großer in einem „Eingesendet" der „Bohemia" unter Darlegung ihrer Gesundheitsverhältnisse und verweigerte andauernd ihre Mitwirkung. Ein Zeugniß der Aerzte Dr. Held, Jaksch und Ott, welches bei der Primadonna Anfälle von Brustkrämpfen und Blutspeien constatirte, wurde von der Direction abgelehnt mit dem Hinweis auf die Theatergesetze, welche nur Zeugnisse der Theaterärzte anerkennen. Damit war der „Großer-Krieg" auf allen Linien entbrannt. Man glaubte sich wieder einmal in die vormärzlichen Tage zurückversetzt. Alle Welt lag an der hohen Politik darnieder, die Prager aber lasen gierig wie Schlachtenbulletins die Inseratenspalten der Blätter, in denen sich Director und Primadonna bekämpften. Als die Großer auch in „Don Juan" ihre Mitwirkung verweigerte, betrat die Direction erst den eigentlichen „Weg der Strenge"; die Primadonna wurde mit einer neuen Geldbuße belegt, und als sie auch dann noch bei ihrer Weigerung beharrte, decretirte Hoffmann „wegen der Theaterunternehmung nachtheiliger Widerspenstigkeit und ordnungswidriger Handlungen" ihre gänzliche Entlassung nebst Verlust aller Pensionsansprüche. Die Intendanz hatte ähnlich entschieden und die Primadonna überdies noch des Contractbuches schuldig erkannt; ein Contractbuch, d. h. eine einseitige Lösung des Contracts aber bedingte die Verwirkung der Pensionsberechtigung. Es begreift sich, daß eine so scharfe Auslegung und Handhabung des Theatergesetzes eine Reihe von Polemiken gegen die Direction und gegen das Pensionsinstitut zur Folge hatten. Die drei Aerzte, welche der Sängerin das von der Direction abgelehnte Krankheitszeugniß ausgestellt hatten, veröffentlichten Erklärungen, worin sie ihre Angaben aufrecht erhielten. Dr. Ott constatirte überdies, daß Henriette Großer schon 1842 an Tuberculosis gelitten habe und nur durch sorgfältige Schonung bis 1849 ihre

Gesundheit ungestört bewahrt habe. Der Director seinerseits erließ eine längere Erklärung, welche mit dem bemerkenswerthen Passus begann: „Als sich im Jahre 1848 manche Fessel löste, schloß ich mit den Mitgliedern neue Engagementsverträge, in welchen sie sich zur unbedingten Unterwerfung unter die Theatergesetze verpflichteten . . .“ Nun machte man den Director auf jenes noch nicht gefallene Decret aufmerksam, durch welches 1848 die Mitglieder um ein Drittel der Gage reducirt worden waren; man bezeichnete das Auftreten der Direction als ein des Institutes unwürdiges und forderte dringend eine Revision der Statuten des Pensionsinstituts. Aber die absolute Direction hatte gesprochen; alle Pfeile prallten an Hoffmann's Hartnäckigkeit ab. Die Primadonna hatte mit der „Martha“ den letzten Triumph gefeiert, sie war dem Theater verloren. Am 16. April 1850 nahm Henriette Großer durch die Zeitungen Abschied von dem Publicum, dem sie nicht mehr von den Brettern herab Valet sagen konnte.

Wenn wir von den harten Verlusten sprechen, welche die Prager Bühne 1849 erlitten, dürfen wir auch nicht einen herben Verlust unerwähnt lassen, von dem in demselben Jahre die Kunstwelt ebenso wie die literarische Welt Prags betroffen wurde. Bernhard Gutt, der geistvolle, kenntnißreiche und hochgeachtete Kritiker der „Bohemia“, ein bedeutender Mann im vollsten Sinne des Wortes, verschied am 25. März. Am 19. Jäner begann Franz Ulm seine kritische Thätigkeit auf dem Gebiete des Musikwesens, die er länger als drei Jahrzehnte mit Eifer und Gewissenhaftigkeit ausüben sollte.

XVI.

Hoffmann's letzte Directionsjahre (1850—52).

(Die Oper: Frau Küchenmeister-Rudersdorf, Eugenie Fischer, Fräulein Schwarzbach; der „Prophet". — Das Schauspiel: Friedrich Haase, Louis Mende, Frau Brannecker-Schäfer. — Gäste. — Das Repertoire. — Der Etat. — Erhöhung der Eintrittspreise. — Hoffmann's Anträge auf Modification des Pachtvertrags. — Intendant Graf Nostitz tritt für Hoffmann ein und beantragte die Contractserneuerung. — Andere Entschlüsse des Landesausschusses. — Auflassung der Jahressubvention. — Der „Unternehmer" wird „Director". — Concurs-Ausschreibung. — Die Direction wird J. A. Stöger verliehen.)

Selten standen Publicum und Kritik einer Theaterdirection so entschieden feindlich gegenüber wie in den letzten Jahren der Hoffmann'schen Aera nach der Großer-Affaire. Alle Bemühungen, Gutes, ja Bedeutendes zu bieten, waren vergebens — die Opposition stand ihm festgegliedert gegenüber. Hoffmann suchte zunächst nach einem entsprechenden Ersatz für die verlorene Großer, und eine Reihe von Debutantinen verunglückte unter dem mächtigen Einflusse der Opposition. Frl. Byri, eine tüchtige jugendliche Sängerin half provisorisch im Coloraturfache aus, ohne die Verlorene vergessen zu machen. Dies gelang endlich der Sängerin Küchenmeister-Rudersdorf; sie errang am 26. Jäner 1850 als Prinzessin Isabella in „Robert der Teufel" einen Erfolg, der sich bei den weiteren Gastvorstellungen nur noch glänzender gestaltete; es waren Erfolge, wie sie seit dem Abgange der Lutzer von der Prager Bühne nicht dagewesen waren. Die Primadonna, früher die Zierde der Breslauer Oper, imponirte durch einen mächtigen, in allen Registern gleichmäßigen, schönen Sopran, eine ausgezeichnete Schule und eine glänzende Technik. Sie war eine Coloratursängerin ersten Ranges und eine vorzügliche dramatische Sängerin, Eigenschaften, die ihr Engagement für Prag nur als glückliches Ereigniß erscheinen lassen konnten. Und in der That gelang es der Breslauer Primadonna, im Verlaufe einer

Winter-Stagione, durch ihre sensationellen Leistungen im Gebiete der italienischen und französischen, theilweise auch großen tragischen Oper, die nach dem Großer-Kriege latente Opern-Krisis zu überwinden. Die Opern-Misère hätte als beseitigt gegolten, wenn die Wirksamkeit der Primadonna in Prag nicht eine blos vorübergehende gewesen wäre. Die Sängerin jedoch stellte für jene und selbst für unsere Zeiten gewaltige Forderungen: für fünf Monate bezog sie 4300 fl. C. M., und eine entsprechende Gage verlangte sie im Falle eines dauernden Engagements. Trotzdem war der Intendant nahe daran, den Contract zu realisiren, und nur die Weigerung der anspruchsvollen Sängerin, sich den bestehenden Theatergesetzen zu fügen, verhinderte die Ausfertigung. Die Last der Oper ruhte nun auf den Schultern der Fehringer, welche nur von Fräulein Storck einigermaßen unterstützt wurde. Aber auch die Fehringer stand nicht mehr in der Blüthe ihres Könnens; eine längere Krankheit hatte ihr Organ geschwächt, und im Mai 1850 mußte Frau Stradiot-Mende, deren Gatte überdies eine willkommene Acquisition für das Schauspiel war, als Succurs eintreten. Glücklicherweise gewann die Direction nach dem gänzlichen Abschiede der Fehringer einen vollgiltigen Ersatz in der Mezzosopranistin Eugenie Fischer, deren Debutrollen (Fides, Romeo u. s. w.) im Sept. 1851 glänzende Erfolge erzielten. Im Coloraturfache war Frl. Byri durch Frl. Jacobsohn abgelöst worden, die vom Publicum sympathisch aufgenommen, bald von demselben Publicum entschieden fallen gelassen wurde. Erst in Frl. Schwarzbach erhielt die Prager Bühne (Sept. 1851) wieder eine würdige Coloratursängerin. Die Dame hatte schon im Juni 1848 in's Engagement treten sollen, aber die blutigen Juni-Ereignisse und die Theatersperre waren Schreckmittel genug, um sie zurückzuhalten und dem Dresdner Hoftheater zuzuführen. So wollte es ein eigenthümliches Zusammentreffen von Umständen, vereint mit der höchsten Anspannung aller Kräfte Hoffmann's, daß gerade in dem letzten Jahre seines Regimes die Prager Oper sich wieder in einem soliden, vielversprechenden Zustande befand. Das Personal war bis auf einen mangelnden Ersatz für den Spiel-

tenor Knopp complet, nachdem auch der Heldentenor von einem kurzen Ausfluge nach einer anderen Bühne wieder an die Moldau zurückgekehrt war.

Eben in die letzten Jahre der Hoffmann'schen Direction fiel auch die epochale Meyerbeer'sche Novität „Der Prophet", auf den die Prager ziemlich lange warten mußten, der aber dann mit doppeltem Glanze eintraf. Die erhöhten Eintrittspreise verhüteten einen lebensgefährlichen Zudrang; ja auch der Erfolg der ersten Aufführung (6. Dec. 1850) war in Prag kein sensationeller. Den Propheten sang Reichel vortrefflich, eine ausgezeichnete Fides war Fr. Fehringer, die Bertha war Frl. Jacobsohn, Oberthal-Versing, Jonas-Emminger, Mathissen-Strakaty, Zacharias-Kunz. Besondere Beachtung fanden die Chorknaben, von Frl. Rotter geführt; einer der Knaben war — Ludwig Slansky, der spätere erste Capellmeister der Prager Oper, der (1838 zu Haida geboren) im Jahre 1849 nach Prag als Chorknabe an die Domkirche gekommen war und dort unter dem Domcapellmeister Joh. Skraup die unter seines Vaters Leitung begonnenen Gesangsstudien fortsetzte. Die Ausstattung war das Prächtigste, was vielleicht noch je auf der Prager Bühne zu sehen gewesen war. Der pompöse Krönungszug, der gelungene Schlittschuhtanz und die elektrische Sonne rief Enthusiasmus hervor. Director Hoffmann und der Mechaniker Franz Božek, nach welchem dessen erfindungsreicher Bruder Romuald den Sonnenaufgang leitete, wurden hervorgejubelt.

Neben der epochalen Meyerbeer'schen Novität verschwanden die übrigen operistischen Thaten der Hoffmann'schen Direction. Man hörte 1851 vorübergehend Donizetti's „Maria von Rohan" (mit Ander), ebenso vorübergehend die dreiactige Oper „Maritana" von W. V. Wallace und — als einzig bemerkenswerthe Ausbeute des Jahres — die Fr. Skraup'sche Oper „der Meergeuse" (Text von Pickel), die einen bedeutenden Fortschritt des Componisten bekundete und demselben wiederholte Hervorrufe eintrug. Zu Anfang des J. 1852 gab man noch Hellmesberger's Operette „Die beiden Königinen" und J. F. Kittl's lyrisch-komische Oper „Waldblume",

letztere mit durchgreifendem Erfolge, der gleichwohl kein so nachhaltiger war wie jener der „Franzosen vor Nizza". — Die Tuczek, Mara, Röder-Romani (Richter von Ilsenau), eine im Prager Conservatorium gebildete Sängerin, dann Tichatschek (u. A. mit seinem Cortez), Ander mit einer langen Reihe glänzender Rollen, Pischek, Draxler u. s. w. waren die hervorragenden Gäste, die Hoffmann noch in der letzten Zeit den Pragern vorführte. Dem Orchester wurde nach einem Concerte der Cellist Goltermann als glänzende Acquisition zugeführt. Da man das Ballet gemeiniglich dem Opernstatus aggregirt, sei hier auch eines sensationellen Gastspiels der berühmten Fußkünstlerin Lucilie Grahn gedacht, das u. A. das prunkvoll ausgestattete Ballet „Esmeralda" brachte. Das heimische Ballet wurde durch das Engagement des Ehepaars Kilanyi einer „neuen Aera" zugeführt. Hr. Kilanyi war ein Balletmeister, dem man nur eine besondere Vorliebe für halsbrecherische Tanzproductionen zum Vorwurfe machte, Frau Kilanyi eine liebenswürdige und graciöse Primaballerina.

Aehnlich wie auf dem Gebiete der Oper entwickelten sich in der letzten Zeit der Hoffmann'schen Direction die Verhältnisse im Schauspiel. Man machte Acquisitionen, deren Werth in früheren Jahren der Direction von großem Nutzen hätte sein können. Der Hauptgewinn des Jahres 1850 war Friedrich Haase, der am 13. Februar als Carlos im „Clavigo" zum ersten Male auf den Prager Brettern erschien und sich bald jene Hochachtung erwarb, die dem wahren Künstler selten verweigert wird. Seine weiteren Gastrollen (Amadeus von Brunnstädt in der Birch-Pfeiffer'schen „Familie", Mephisto, Harleigh in „Sie ist wahnsinnig" u. s. w.) erhöhten die gute Meinung, die man dem damals noch jungen Künstler entgegenbrachte. Man begrüßte in ihm ein „hervorragendes, glänzendes Talent, welches seine Begabung nach allen Seiten hin durch sorgfältiges Studium ausgebeutet hat und mit hoher künstlerischer Befähigung auch einen klaren, geistreich gebildeten, künstlerischen Verstand verbindet". Die Prager Bühne hatte nun an dem jungen Künstler, der sich, von

Berlin kommend, mit 75 fl. CM. Monatsgage engagiren ließ, und an dem wackeren Grauert, der mit seiner künstlerischen Persönlichkeit bereits entschieden in dem Stadium männlicher Reife angekommen war, zwei Charakterspieler, die, ohne sich gegenseitig im Wege zu stehen, bei einer scharfen Unterscheidung der Grenzen ihrer Kunstsphären erfolgreich neben einander wirken konnten. Haase mit seinem Scharfsinn und seiner „geschmeidigen Assimilirungskraft" war prädestinirt für die bestimmter individualisirenden Charakterrollen, während Grauert die mehr allgemeinen Typen und Gattungscharaktere ernster und humoristischer Art trefflich zu reproduciren wußte. Fritz Haase brachte es schon in jenem Anfangsstadium seiner Künstlercarrière in Prag zu hoher Bedeutung und allgemeiner Beliebtheit. Allgemein war auch das Bedauern, daß ihn die kommende Direction Stöger wegen einer Mehrforderung (er beanspruchte 1200 fl.) ziehen ließ. Noch kurz vor seinem Abgange feierte er in der Alfred Meißner'schen Tragödie „Ronaleyn Armstrong", die er zu seinem Abschiedsbenefice als Novität auf die Bretter brachte, als Glendower einen Triumph. Die Darstellung dieses dämonischen, weltverachtenden, Egoismus mit unheimlicher Wildheit und ironischem Humor paarenden Charakters war eine der glänzendsten Leistungen Haase's. Der damals 25jährige Künstler spielte aber nicht allein auf der Bühne, sondern auch im bürgerlichen Leben eine große Rolle. Seine vornehme Persönlichkeit, die ihn auf der Bühne vorzüglich zur Verkörperung eleganter Typen befähigte, so wie seine Originalität im Auftreten und in der Toilette machten Aufsehen und schufen viele Haase-Nachbeter. Wie „er sich räuspert und spuckt", wurde ihm getreulich abgeguckt.*) Louis Mende, der 1850 mit seiner Frau nach Prag

---

*) Friedrich Haase ist 1824 in Berlin geb., wo sein Vater Kammerdiener des nachmaligen Königs Friedrich Wilhelm des IV. war, wurde auf hohen Befehl von Ludwig Tieck und hervorragenden Lehrern der Schauspielkunst gebildet, betrat in Weimar zuerst die Bühne, ohne jedoch neben Döring und Dessoir Engagement zu nehmen. Sein Aufschwung und der eigentliche Anfangspunkt seiner glänzenden Carrière fällt in sein Prager Engagement (1850—52): Haase kennt sich selbst und seine Mittel; er muthet

kam, zeichnete sich namentlich durch eine gewisse resolute Spielweise, burschikoses Wesen aus und war im Verein mit Graus, der 1850 nach einem kurzen Ausfluge ans Dresdner Hoftheater wieder nach Prag zurückgekehrt war, eine Stütze des Conversationsstückes. Mende machte sich übrigens mit der Zeit in Prag unmöglich. In einer leider bei einer gewissen Sorte von „Künstlern" beliebten Manier hatte er einen seiner Beurtheiler in der gröblichsten und ungebührlichsten Weise beleidigt, eine ebenso gröbliche Polemik eröffnet, wurde in Folge dessen disciplinarisch bestraft und im März 1852 entlassen. — Graus eignete sich namentlich für träumerische Jünglingscharaktere, für Helden-Rollen wäre noch eine Kraft erwünscht gewesen, ebenso wie im Damenpersonal eine erste Heldin und tragische Liebhaberin fehlte und durch Eingreifen der Lechner und Frey substituirt werden mußte. Diese beiden Damen hatten sich auf dem Grenzgebiete ihrer Fächer (Naive und Anstandsdame) wechselweise provisorisch abzulösen und so gewissermaßen das Heroïnenfach gemeinsam auszufüllen. Eine Remplaçantin für das Fach schien allerdings Mitte 1851 in Fräulein Wilhelmi gefunden, einer bedeutenden Künstlerin, welche mit Erfolg debutirte, aber ihren Vertrag wieder löste, als ihre Mehr-

---

sich nicht mehr zu, als er vermag, aber eben in dieser künstlerischen Selbsterkenntniß, in der richtigen Verwerthung seiner Eigenart, der ihm eigenthümlichen Mittel liegt seine Stärke. 1855—58 war Haase in Frankfurt a. M., dann in Petersburg eng., durch Gastspiele aber schon in ganz Deutschland als schauspielerischer Virtuose in der „Aquarell- und Pastellmalerei" bekannt. In Petersburg vermälte er sich, nachdem seine Ehe mit der Sängerin Anschütz-Kapitän gelöst war, mit der Schauspielerin Lina Schönhoff. Nach Petersburg war er Director des coburgischen Hoftheaters, machte (1869) eine an Triumphen reiche Gastspielreise in Amerika, gehörte einen Winter hindurch der Berliner Hofbühne an und leitete nach Laube sechs Jahre mit trefflichem Erfolge das Leipziger Stadttheater; noch heute steht Haase im Vollbesitze seiner ganzen Künstlerkraft, welcher der deutschen Schauspielkunst manche Schöpfungen ersten Ranges dankt — man denke an seinen Königslieutenant, Harleigh, Bolingbroke, Cromwell, Philipp II., Shylock. Dem Shakespeare-Cultus ist Haase mit Leib und Seele ergeben, in Leipzig hat von diesem Cultus mancher glanzvolle Theaterabend Zeugniß gegeben.

forderungen nicht erfüllt wurden. Friederike Herbst, die nun in der traurigen Lage war, als alternde Größe immer mehr bei Seite zu treten, die Binder und Allram waren noch immer verläßliche und allezeit gern gesehene Mitglieder des Theaters.

Das Ereigniß des Jahres 1851 auf dem Gebiete der Posse und überhaupt die größte That Hoffmann's in diesem Bereiche war der Gewinn der Braunecker-Schäfer, bisher Localsängerin am Theater a. d. Wien, die am 3. Juni im „Versprechen hinterm Herd" und in der „Familie Fliedermüller" zum ersten Male auftrat und mit ihrer stark prosaischen Derbheit, ihrem beinahe trivialen aber immer kräftigen und frischen Spiele einschlug. Frau Braunecker-Schäfer, welche in den fünfziger Jahren als die ausgesprochen beste Localsängerin Oesterreichs galt, hat von diesem resoluten Wesen auch heute noch wenig eingebüßt, wo sie am Theater an der Wien „ältere" Operetten-Damen mit jugendlichem Temperament spielt.

Dieselbe Rührigkeit, die Hoffmann in der letzten Zeit seiner Direction, ehe über seinen Nachfolger und seine Zukunft entschieden war, entfaltete, erstreckte sich auch auf die Vorführung von notablen Schauspielgästen. Man sah Karl Devrient (1850), Scholz, Grois und Treumann; Fanny Janauschek feierte auf denselben Brettern, wo sie als Balletratte und jugendliche Debutantin ihre Sporen verdient hatte, als Adrienne Lecouvreur, Isaura in der „Schule des Lebens", „Julie" und „Stuart" die Triumphe gereifter Künstlerschaft, man sah ferner Friedrich Devrient, den Sohn und Erben der Talente Karl Devrient's und Davison. Noch in die letzten Tage der Hoffmann'schen Direction fiel ein Gastspiel Döring's, dem das allgemeine Interesse der Prager zugewandt war. Namentlich war es Döring's „Mephisto", der Anlaß zu lebhaften Controversen gab. Haase's „Mephisto", ein ernster, echter Teufel stand dem humorvollen Sataniden Döring's gegenüber, und der Streit, welchem Höllensohn der Vorrang gebühre, entbrannte in hellen Flammen. Döring führte seinen „Juden", „Franz Moor", Kotzebue's „armen Poeten", Shylock, Richard III., seinen Richter Adam im „zerbro-

chenen Krug" und andere seiner berühmten Gestalten vor. Im August 1851 sahen die Prager die Rachel, die mit einer französischen Gesellschaft unter Leitung ihres Bruders Mr. Rafael Felix (später Director des Theaters Porte St. Martin) gastirte.

Nur summarisch sei die Bereicherung registrirt, die das Schauspielrepertoire den letzten Jahren des Hoffmann'schen Regimes verdankte; einiges Edelmetall klang aus der Fülle kleiner Münze hervor. 1850 waren Bauernfeld's „Franz von Sickingen" und Mosenthal's „deutsches Dichterleben" und einige unbedeutende Schauspiele, von Lustspielen namentlich „Rosenmüller und Finke", neu, 1851 ragten unter den Schauspiel-Novitäten „Adrienne Lecouvreur" und die Laube'sche Bearbeitung von „Heinrich IV." hervor, unter den Lustspielen „der Damenkrieg", „das Gefängniß", „Liebesbrief", „der geheime Agent" von Hackländer, „die Märchen der Königin von Navarra"; 1852 erblickte noch unter Hoffmann's Leitung Shakespeare's „Komödie der Irrungen" in der Holtei'schen Bearbeitung (mit Haase und Grauert in den Partien der beiden Dromio's) das Licht der Lampen. — Die Première von Alfred Meißner's „Ronaleyn Armstrong" (21. Febr. 1852) haben wir bereits registrirt. Sie fand bei in allen Räumen gefülltem Hause statt und trug dem Dichter, der in dem bürgerlichen Trauerspiele ein Bild aus der Gegenwart, den Zusammenstoß herrschsüchtiger Intelligenz mit der herrschenden Geldmacht zeichnete, eilf Hervorrufe und einen glänzenden Erfolg ein. Viel zu viel operirte die Direction mit außergewöhnlichen Productionen: Concerten, Tänzen, Vorlesungen (auch Saphir in persona stellte sich ein), mit „Specialitäten", wie es der Zwerg Tom Pouce oder Risley's bewegliches Mississippipanorama war. Der Theaterbesuch war bei dem in der Reactionsaera zunehmenden Interesse an harmloseren Vergnügungen äußerst zahlreich; zu dem Winter-Abonnement 1851 fand ein massenhafter Andrang statt, selbst die Erhöhung der Theaterpreise (1851) thaten dem Besuche keinen Eintrag. Man muß es Hoffmann nachrühmen, daß er vor Allem die triviale Wiener Posse in ihre Grenzen zurückwies und dem feinen oder classischen Lustspiele durch sein in der letzten Zeit gediegenes Ensemble den

Boden zu ebnen wußte. Bezeichnend war es, daß z. B. Minna von Barnhelm in einem Monate zweimal vorkam und jedes Mal „Cassa machte". Hätte Hoffmann Manches von dem, was er zuletzt that, früher gethan, hätte er seine Herrschaft weniger schroff hervorgekehrt und dem Publicum gewisse Rücksichten nicht versagt, seine Direction hätte doppelt so lange gedauert.

Als 1851 der Zeitpunkt herannahte, da über die künftige Direction entschieden werden sollte, trat Hoffmann mit einem Ansuchen um Verlängerung seines (mit Ostern 1852 ablaufenden) Contractes um drei Jahre hervor, brachte aber gleichzeitig eine lange Reihe von Modificationen des bisherigen Vertrages in Vorschlag. Die Motivirung ging natürlich dahin, daß er in der bisherigen Weise unmöglich fortexistiren könne. Er beklagte sich über den unverhältnißmäßig hohen Gagenetat, der jährlich 99.796 fl. 44 kr. betrug — um 24.583 fl. mehr als unter Stöger! Aus dem zur Bekräftigung vorgewiesenen Verzeichnisse sämmtlicher Gagenbezüge können wir uns ein kleines Bild von den Künstleransprüchen vor 35 Jahren machen. Die höchsten Monatsgagen bezogen der Director (400 fl.) und die Primadonna Fehringer (250 fl.). Die Coloratursängerin Frl. Jacobsohn hatte 150, der Heldentenor Reichel und der Spieltenor Knopp je 166 fl. 40 kr., die Barytonisten Kunz und Versing je 125 fl., der Oberregisseur Forst 150 fl., der Komiker Dolt und Regisseur Ernst (welch' letzterer bereits 1851 durch andauernde Kränklichkeit seinem Berufe entzogen war) je 133 fl. 20 kr., der Charakterspieler Grauert 116 fl. 40 kr., Fischer 100 fl., die Liebhaber Dietz 116 fl. 40 kr. und Grans 108 fl. 20 kr., die Altistin Fr. v. Stradiot-Mende 125 fl., die jugendliche Sängerin Frl. Rotter 83 fl. 20 kr., die Localsängerin Zengraf 70 fl., der Tenor Emminger und Bassist Brava je 100 fl. u. s. w. — also durchgängig Gagen, die heute noch erträglich genannt werden müßten. Dem damaligen Director erschienen sie unverhältnißmäßig hoch. Er bezifferte die Kosten seines Schauspiels auf 30.244 fl., die der Oper auf 22.800 fl. jährlich, während sein Vorgänger Stöger nur 23.152 fl., resp. 20.840 fl. hätte aufwenden müssen. Dichter und Componisten würden

immer theuerer, die Opern ohne glänzende Ausstattung undenkbar. Die neue Ausstattung für die Opern „Feensee“, „Dom Sebastian“, „Musquetiere der Königin“ und „Prophet“ hätte ihm mehr als 30.000 fl. C. M., die Ballete „Esmeralda“, „Schutzgeist“, „Gisela“ ebenfalls beträchtliche Summen gekostet. Ein Stoßseufzer galt auch dem von der Militärbehörde erlassenen Verbote, Soldaten als Statisten am Theater mitwirken zu lassen. Um sich für die dadurch entstehende Mehrauslage schadlos zu halten, beantragte Hoffmann die Erhöhung des Garnisonsbillet-Preises von 12 auf 20 kr. Ueberhaupt legte er dem ständischen Ausschusse einen ganzen Entwurf zur Erhöhung der Theaterpreise vor, der auch acceptirt wurde. Von nun an stellte sich das Jahresabonnement für eine Loge 1. Ranges auf 750 fl., Loge 2. Ranges 600 fl., 3. Ranges 390 fl., Sperrsitz 90 fl., Entrée 60 fl. (früher 720, resp. 570, 360, 80, 50 fl.); der Eintrittspreis wurde bei Logen 1. R. von 4 auf 5 fl., 2. Ranges von 3 fl. 12 kr. auf 4 fl., 3. Ranges von 2 fl. 24 kr. auf 3 fl., Sperrsitzen von 40 auf 50 kr., Entrée von 30 auf 36, Sperrsitzen 3. Ranges von 30 auf 36, Entrée 3. Ranges von 20 auf 24, der letzte Platz von 10 auf 12 kr. C. M. erhöht.

Einen besonderen Rückblick warf Hoffmann in seinem dem Ausschusse vorgelegten Gesuche auf die Kämpfe und Schwierigkeiten, die er in Prag zu überwinden gehabt; auf die gegen ihn erbitterte Stimmung der Tagespresse, die Ereignisse von 1848 u. s. w. Er habe sein Vermögen für das Theater geopfert, dem Mangel an ausgezeichneten Künstlern erfolgreich begegnet und beklage nur das Eine, daß selbst ein Theil des Landesausschusses seine Leistungen als nicht befriedigend erkläre. Er bat, zur Prüfung seiner Geschäftsbücher eine ständige Commission einzusetzen, die sich überzeugen sollte, daß er bei der Ungunst der Zeiten nicht nur nichts zu erwerben vermochte, sondern einen großen Theil seines eigenen Vermögens hingegeben habe, um jeder Störung des Betriebes auszuweichen.*) In dem neuen Contracte, dessen Annahme er

*) Demgegenüber versichert man uns, Hoffmann habe 60.000 fl. Baarvermögen besessen, als er Prag verließ.

erbat und der ihm das Theater auf weitere drei Jahre hätte überliefern sollen, verlangte Hoffmann vor Allem, daß ihm gleichzeitig mit dem Betriebe und der verlängerten pachtweisen Ueberlassung des ständ. Theaters auch die Benützung der von ihm auf eigene Kosten erbauten Arena mit dem Bemerken gestattet werde, dort eine gleiche Anzahl deutscher und čechischer Vorstellungen zu geben; auch sollte die Zahl der Abonnementsvorstellungen im ständischen Theater entsprechend vermindert werden. Eine von Hoffmann's Modificationen war auch die, daß seine Frau nach Belieben singen und gastiren dürfe, während bisher der Contract bestimmt hatte, daß die Gattin des Directors keine Nebenbeschäftigung haben sollte.

Der Landesausschuß saß über den Hoffmann'schen Antrag streng zu Gerichte. Die Feinde Hoffmann's waren in der Majorität. Sein treuester Freund, der Intendant Graf Albert Nostitz, dagegen warf persönlich und schriftlich das Gewicht seiner ganzen Autorität als Intendant und Landesausschußbeisitzer für den bisherigen Director in die Wagschale. Er drang darauf, daß seine Erklärung, in welcher er die volle Verantwortlichkeit für das Gebahren der Direction übernahm, den Acten beigelegt werde. Alle Vorwürfe, die dem Director galten, nahm er offen auf sich, um sie als durchaus widerrechtlich darzustellen. In seiner Stellung als Intendant — erklärte er — habe er einen solchen Einfluß auf die Leitung des Institutes gehabt, daß man nicht behaupten könne, dieselbe sei schlecht gewesen, ohne ihn selbst in seinem Wirken anzugreifen. Wenn er auch durchaus nicht zum Intendanten geboren worden, daher auch nicht verpflichtet sei, gerade ein außerordentlicher Intendant zu sein, müsse er sich doch wenigstens insofern rechtfertigen, daß an seinem guten Willen nicht gezweifelt, daß er nicht als Hampelmann der Direction bezeichnet werden könne. Seiner Ueberzeugung nach war der Zustand der Bühne unter Hoffmann nicht so trostlos, wie man ihn vielseitig darstellte, und deshalb stimmte er als Landesausschußbeisitzer entschieden für die Verlängerung des Hoffmann'schen Contracts. Das Schauspiel, erklärte er, sei gut, die Posse ebenso, und wenn die Oper eine Krisis zu überwinden gehabt, so seien gegen eine solche selbst

die bestdotirten Hoftheater nicht gefeit. Nie habe der Director während seiner Pachtzeit eine Rüge von der Intendanz oder dem Landesausschusse erhalten; es hieße also den Einfluß und die Position beider Behörden für immer unhaltbar machen, wenn man durch die Zurückweisung Hoffmanns beweisen würde, daß nicht die Zufriedenheit der Oberleitung, sondern ganz andere Factoren über die Zukunft und das Schicksal des Unternehmers entscheiden. Der öffentlichen Mißstimmung, die sich in zahlreichen Journal-Artikeln und Polemiken äußerte und die energische Abweisung des Hoffmann'schen Gesuches forderte, stellte Nostitz den thatsächlich regen Theaterbesuch entgegen, der auf ein Behagen an dem Gebotenen schließen lasse.

Erfolg hatte das entschiedene Auftreten des Grafen Nostitz nicht. Der Landesausschuß hatte große Pläne: Eine neue Fassung der Theatercontracte, welche bedeutende Aenderungen des bisherigen Verhältnisses bezweckte, lag ausgearbeitet vor. Die seit Hoffmanns Directionsantritt gewährte Jahressubvention von 10.000 fl. wurde aufgelassen, die Einlösung der Arena von deren bisherigem Eigenthümer Hoffmann beschlossen, wogegen der künftige Theaterpächter die Erhaltungskosten des Baues zu tragen hätte. Kleinere Modificationen bezogen sich darauf, daß die čechischen Vorstellungen wieder auf die Nachmittage der Sonn- und Feiertage beschränkt, die Arenavorstellungen nach dem Ermessen des Intendanten abwechselnd deutsch und čechisch abgehalten, im Landestheater aber auch im Sommer täglich gespielt werden sollte. Statt „Unternehmer" — wie bisher der officielle Titel des Prager Theaterdirectors lautete — wurde nun „Director" gesetzt, da nach dem neuen Theatergesetze vom 25. Nov. 1850 bei bestehenden Privilegien der hiemit Betheilte (in Prag also die Stände) der eigentliche Unternehmer war im Gegensatze zu seinem Stellvertreter, dem „Director". Beantragt wurde auch, die Stände nicht mehr als „Eigenthümer" des Theaters zu bezeichnen und fortan zu setzen „ehemals ständisches Theater". Der Antrag des Referenten Grafen Nostitz auf Erneuerung des Pachtvertrages mit Hoffmann wurde verworfen und auf Antrag des

Landesausschußbeisitzers Ritter v. Bergenthal beschlossen, eine neue Pachtung auszuschreiben. Bei der Berathung über die Wiederverleihung des Theaters sollte auf Beschluß des Ausschusses nicht mehr der Intendant mit dem Referate betraut werden, — ein Beschluß, der sich offenbar gegen den Grafen Nostitz kehrte.

Wenn es sich um Neubesetzung der Prager Theaterdirection handelte, fehlte es selten an Petenten. Auch diesmal stellten sie sich zahlreich ein. Es concurrirten: Engelken, Director des Stadttheaters in Würzburg, Karl Beurer, ehemaliger Director zu Halle, Augsburg und Magdeburg, ein Schwiegersohn des als Generaldirector des Braunschweiger Hoftheaters verstorbenen Dr. Klingemann, Joseph Geiger, „Musikmeister Sr. Maj. des Kaisers und seiner Brüder" in Wien, Wilh. Löwe, Director des Kölner Stadttheaters, dessen vorzügliche Oper einen Ruf hatte und der nebstbei über 10.000 Thaler baar und ein Inventar von 20.000 Thlr. Werth verfügte, Friedrich Blum, Director zu Troppau, Olmütz und Karlsbad, Dichter von 85 Theaterstücken. Die drei wichtigsten Candidaten aber waren die Directoren Cornet, Hoffmann und Stöger. Julius Cornet genoß bekanntlich einen ausgezeichneten Ruf in der deutschen Theater- und Musikwelt. Ehedem einer der bedeutendsten Spieltenore, dessen Gastspiele in Europa Aufsehen machten, hatte er in den Vierziger Jahren die Direction des Stadttheaters und eines Musik-Instituts in Hamburg übernommen, an dem auch seine berühmte Gattin Mad. Passy-Cornet wirkte und das der deutschen Bühne hervorragende Talente (u. A. Fr. Knopp-Fehringer) zugeführt hat. Heinrich Laube und Dingelstedt ertheilten ihm glänzende Zeugnisse. Cornet hatte denn auch bedeutende Chancen in Prag; aber eine Polizeinote aus Linz wußte die ganzen künstlerischen Verdienste Cornets zu paralysiren. Der Director hatte sich nämlich gelegentlich eines Gastspiels in Linz einige „unziemliche" Aeußerungen über das damals herrschende Polizeisystem erlaubt, ein Umstand, der genügte, um ihn „verdächtig" zu machen. Als Cornet von diesen Bedenken hörte, zog er seine Candidatur zurück.

Der zweite Hauptcandidat, Johann Hoffmann, der mit

seinem Gesuche um Verlängerung seines Contracts um weitere drei Jahre bereits abgewiesen war, kam mit seiner Candidatur im Concurswege schon nach Ablauf der vorgeschriebenen Frist, wurde aber dennoch und obzwar er das Theater nur gegen Subvention übernehmen wollte, zugelassen. Außer seinem Wirken in Riga u. s. w. betonte er die wichtigen Engagements, die er noch im letzten Jahre seines Contractes getroffen (die Brauneker mit 2040 fl., die Sängerin Eugenie Fischer mit 3000 fl. Jahresgage), auf das von ihm effectuirte Gastspiel der Rachel, seine bisherige Directionsführung, die ihm nie eine amtliche Rüge zugezogen, bemerkte, daß die ihm für Ablösung der Arena zukommende Summe von 10.000 fl. C. M. allein schon ein Capital repräsentire. Wieder trat Graf Albert Nostiz entschieden für Hoffmann ein, dem auch die letzte Subventionsrate mit Abzug der genommenen Vorschüsse anstandslos ausgezahlt wurde. Die Direction aber erhielt Hoffmann nicht, auch sein letztes Gesuch um mindestens einjährige Verlängerung seines Vertrages wurde abgelehnt, trotzdem es durch die glücklichen Neuengagements der letzten Jahre hinlänglich gerechtfertigt erschien.

Der siegreiche Competent war Johann August Stöger (Althaller), der schon einmal die theatralischen Geschicke Prags zwölf volle Jahre mit wechselndem Glücke geleitet hatte. Für ihn sprach sein alter, durch Unglück und Fehlgriffe nicht getrübter Ruf, die in Prag unvergessene Glanzaera der Oper unter seiner Leitung, die vorzügliche Kenntniß der Prager Verhältnisse und die zahlreichen Sympathien, deren er sich noch immer hier erfreute. Bei seinem Abschiede im Jahre 1846 waren sie demonstrativ hervorgetreten, und nun, 1851, traten sie wieder öffentlich hervor. Der Stadtrath von Prag begleitete befürwortend ein von vielen Prager Bürgern unterzeichnetes Gesuch um Wiederverleihung der Direction an Stöger ein, die Bürgerressource richtete ein ähnliches Gesuch an den Landesausschuß. Da Stöger überdies den Besitz von 15.000 fl. auswies, das bindende Versprechen gab, sich ausschließlich dem Theater (also nicht der Ziegelfabrication) widmen und jedes von anderen Concurrenten gestellte Anerbieten auch

selbst erfüllen zu wollen, legte auf Antrag des Referenten Ritter von Bergenthal der Landesausschuß die Prager Direction von Ostern 1852 bis Ostern 1858 in seine Hände. Am 3. April 1852 empfahl sich in einem Opernpotpourri die Direction Hoffmann und mit ihr die Sängerinen Fischer, Schwarzbach und Rotter, die Herren Kunz und Reichel von der Prager Bühne unter einem Regen von Kränzen und endlosen Hervorrufen. Hoffmann sprach seine Abschiedsrede; am 12. April aber hielt Stöger seinen feierlichen Wiedereinzug in die ihm seit mehr als dreißig Jahren theuren Räume des Prager ständischen Theaters.

XVII.

Stöger's zweite Directionsperiode (1852—58).

Das Schauspiel.

(Der Eröffnungsabend. — Debutanten: Weilenbeck, Friedrich Frey, Anna Dietz; Friederike Bognár als Theaterkind. — Intendant Wenzel Ritter v. Bergenthal. — Oberregisseur Barthels. — Warnungen der Intendanz. — Das Repertoire. — Interessante Gäste: Ira Aldridge, Pepita und andere Celebritäten der Tanzkunst; Frau Braunecker-Schäfer und Marie Geistinger als falsche Pepita; Pedra de Camara, Lydia Thompson; die Pepita als Picarde und Fenella. — Schauspielnovitäten: Rosa und Röschen, die Waise von Lowood, Lady Tartuffe, Magellona, der Erbförster. — Die Zwerge Jean Petit und Piccolo. — Margarethe Binder scheidet von der Bühne. — Frau Szegöffy; Frl. Daun; Localsängerin Frl. Renner. — Neuer Wechsel in der Regie: Fischer als Oberregisseur. — Der „Fechter von Ravenna" von Halm und von Bacherl. — Bacherl als Gast in Prag. — Grauert's Tod; Knaack als Ersatzmann. — Feistmantel †. — Auguste Rudloff, Therese Müller, Oberregisseur Wolff.)

In glanzvoller Weise wie vor achtzehn Jahren trat Stöger zum zweiten Male die Regierung des Prager Theaters an. Die obligate Eröffnungsvorstellung verlief in gewohnter Weise. Frl. Frey erbat die Nachsicht des Publicums für den Director und versicherte, dem neuen altbewährten Theaterhaupte seien „die Wünsche des Publicums Befehle". Das in imposanter Anzahl erschienene Publicum interessirte sich stark für die „dem erprobten Bühnenkerne sich neu anschließenden Kräfte", welche der Prolog seiner besonderen Nachsicht empfahl, ließ sich aber im Uebrigen von der Vorstellung, die Hackländer's „Magnetische Curen" als Novität brachte, nicht sehr erwärmen. Die Debutanten des Abends waren die Herren Köckert und Simon. Der Erstere ist uns von der ersten Directionsperiode Stöger's bekannt, zu dem er in näheren verwandtschaftlichen Beziehungen stand. Die Jahre seiner Abwesenheit in Prag hatten jedoch nicht wohlthätig auf seine künstlerische Entwickelung gewirkt; er war manirirt geworden und

konnte in Prag nicht wieder Fuß fassen, so daß ihn Stöger schließlich mit einer Entschädigung von 600 fl. für die vorzeitige Kündigung von dannen ziehen ließ. Der zweite Debutant des Abends, Hr. Simon, war dazu ausersehen, Römer im Bereiche der zweiten Liebhaber abzulösen, was ihm aber so wenig gelang, daß Römer wieder in alle seine Rechte eingesetzt wurde. Im Allgemeinen ließen sich die ersten Debutwochen der zweiten Aera Stöger für das Schauspiel nicht gut an. Noch im Mai, einen vollen Monat nach der Eröffnung, mußte sich das Schauspiel ohne Intriguant, ohne „höheren Charakterspieler" durchfristen. Haase's Abgang hatte der Bühne tiefe, nicht so bald zu verschmerzende Wunden geschlagen. Wer sollte den talentvollen Künstler, dessen Genius schon damals anerkannt war, vergessen machen? Am 7. Mai wagte es Hr. Deahna vom Revaler Theater, nach Haase den Franz Moor zu spielen und die Wogen einer unbilligen Animosität gegen sich anstürmen zu lassen. Etwas mehr Glück hatte Hr. Laddey, der sich einige Wochen später als Wurm einführte; aber auch seines Bleibens war nicht in Prag. Erst Weilenbeck gelang es, und auch ihm nicht ohne Kampf mit starken oppositionellen Elementen, das Charakter- und Intriguantenfach für Jahre in Besitz zu nehmen. Acht Monate war (mit kurzen Unterbrechungen) das Fach an der Prager Bühne verwaist, als sich am 12. Dec. 1852 Weilenbeck, vom Wiesbadener Hoftheater kommend, als Cromwell in der gleichnamigen Raupach'schen Tragödie dem Publicum präsentirte. Daß man einen interessanten Künstler vor sich habe, stand sofort fest; aber „man wird sich an ihn gewöhnen müssen" meinten fast alle erbgesessenen Theaterbesucher. Er malte interessant, jedoch allzu grell, und über der Ausarbeitung des Details vergaß er oft die Gestaltung des Ganzen. Der erste Act konnte ein Cabinetsstück sein, der zweite entschieden abfallen. Glück machte Weilenbeck sofort mit einigen Chargen, in denen er schwer zu übertreffen war. Den alten Marquis in Sandeau's „Fräulein v. La Seiglière" oder den Chevalier Rocheferrier in „Eine Partie Piquet" spielte er köstlich, wie selten Einer vor und nach ihm. Den „Königslieutenant" hat

er für Prag creirt. Weilenbeck, der zum großen Theile seines Augenlichts beraubt, nachmals eine Zierde des Meiningen'schen Hoftheaters war, war wie auf der Bühne so im Leben Original. Als er den Richard studirte, machte er sich für seine Umgebung durch ein Bombardement mit Kirschkernen unnahbar, und eine verlorene Nuance konnte ihn unglücklich machen. In Schauspielerkreisen beneidete man ihn um seine außergewöhnlich reiche Perückensammlung, die für alle erdenklichen Charaktere, Nationen und Zeiten den entsprechenden Haarschmuck-Vorrath aufwies. Sein Vorzimmer hatte als Perücken-Museum einen gewissen culturhistorischen Werth, und Niemand passirte es, ohne den darin aufgestapelten Schätzen seine Aufmerksamkeit zu widmen.

Am raschesten war das Fach der jugendlichen Helden und Liebhaber besetzt worden. Am 27. April hatte dasselbe im ersten Ansturme Friedrich Frey, der vom ständ. Theater in Graz nach Prag gekommen war, als Kean erobert. Mit einer schmucken Erscheinung, angenehmem, wenn auch nicht besonders kräftigem Organe nahm er für sich ein und wußte sich durch Fleiß, stets verständige Auffassung und Natürlichkeit immer mehr festzusetzen in der Gunst des Publicums. Frey behauptete sich eine Reihe von Jahren als erster Liebhaber in Prag. Sein Ferdinand in „Kabale und Liebe", Sullivan (welche Rolle er für Prag creirte), Don Carlos u. s. w. waren stets des Beifalls sicher. Er wußte jede Partie mit Wärme, Schwung und Wahrheit sympathisch zu machen. Seine Carrière war ziemlich rasch gemacht. Geboren 1824 in Schönau bei Heidelberg als Sohn eines Hauptlehrers, sollte Frey ebenfalls die Schulmeisterei treiben; durch den Tod des Vaters aber mittellos zum Studiren geworden, trat er in die Advocatenkanzlei eines Onkels in Mannheim, machte das Inspicientenexamen und wurde am Mannheimer Stadtamte angestellt. Schon in Mannheim jedoch erwachte der Künstler in seiner Brust. Das Theater und der declamatorische Verein „Aula" wirkten mächtig auf ihn, er strebte der Bühne zu und nahm mit Freuden 1840 einen Engagements-Antrag für Naturburschen- und Liebhaberrollen mit 18 Thlr. Monatsgage an's Oldenburger Hof-

theater an. Von da ging er nach Coblenz, dann nach Trier, 1846 als erster jugendlicher Liebhaber nach Riga, gastirte in Hamburg und an der Wien, wirkte je zwei Jahre in Köln und Würzburg, 1850 und 51 in Graz unter Thomé, um endlich nach beifälligem Gastspiele an der Burg 1852 in das Prager Engagement zu treten. Von Haus aus kein Verwandter des Prager Lieblings Frl. Frey, trat Friedrich Frey doch bald in die innigste Verbindung mit demselben — am 18. Juni 1854 vermälte er sich mit seiner Namensschwester und lebte mit ihr bis zu ihrem Tode in glücklicher Ehe, nicht ohne unter dem Einfluß der geistreichen und genialen Künstlerin noch mehr heranzureifen in seinem künstlerischen Streben. Als Frey nach Prag kam, wurde er ebenso wie seine nachmalige Frau mit Aufgaben überbürdet. Marie Frey griff allmälig in das Gebiet der höheren Repräsentation über, und die Nothwendigkeit eines Vermittlungsgliedes zwischen ihr und der Naiven Frl. Lechner trat immer dringender zu Tage. Man hatte als jugendlich-tragische und sentimentale Liebhaberin Frl. Bach engagirt, die aber nicht lange ihres Amtes waltete und den Pragern nicht zusagen wollte. Die Rollenvertheilung mußte sich in dieser Periode derart einrichten, daß Marie Frey die Eboli, Milford, Terzky spielte, während die Bach die Königin, Louise und Thekla inne hatte, die Salondamen aber ebenfalls der Frey zufielen. Frl. Frey war also Heldin, Charakterspielerin, jugendlich-tragische Liebhaberin und Salondame in Einer Person. Die Anstandsdamen versah die würdige Veteranin Binder ebenso glücklich als interessant. Neu war Frau Rohrbeck, in Localrollen ausgezeichnet, mußte aber unter Umständen auch auf dem ihr fremden Terrain des Salons aushelfen. Frau Rohrbeck war Raimunds erstes „altes Weib" im „Verschwender" gewesen, so daß in Prag jetzt der „Verschwender" zu einem großen Theile in der Original-Besetzung der ersten Wiener Aufführung zu sehen war.

Von den Damen, welche in zweiter Linie wirkten, war Frau Wiedermann kein Neuling in Prag. Schon in der Zeit des Triumvirats Polawsky-Kainz-Štěpanek war sie als jugend-

liches Frl. Dolejš in Liebhaberinenrollen in deutschen und čechischen Vorstellungen thätig, und ihrer schönen Erscheinung und ihres hübschen Organs wegen gerne gesehen, im čechischen Theater in ersten Partien äußerst beliebt. Noch vor Ende der Aera P. K. S. verließ sie aber als Gattin des Barytonisten Wiedermann Prag und ging nach Breslau, wo sie viele Jahre als naive, muntere und auch heroische Liebhaberin thätig war. 1850 wurde sie, bereits ins ältere Fach übergegangen, von Hoffmann für die čechischen Vorstellungen engagirt und von Stöger auch für das deutsche Schauspiel, zunächst für altkomische Rollen zweiten Ranges herangezogen. Sie wirkte bis nahe vor ihrem Tode (11. Juli 1861) in Prag. Ihr Mann überlebte sie in Breslau, wo er nach dem Verlust seiner Stimme sein Fortkommen als Restaurateur zu finden suchte. Die Frls. Mink und Josephine Weisbach (nicht zu verwechseln mit ihrer bekannten Namensschwester Amelie Weisbach) spielten zweite Liebhaberinen und waren vornehmlich in der Arena stark beschäftigt. — Frl. Dietz, die Tochter des seit Jahren die Prager Bühne zierenden Dietz, debutirte im jugendlichen Alter am 1. März 1853 zum ersten Male als Ida im „letzten Mittel", nahm sofort durch schöne Anlagen und gute Schule für sich ein und blieb mehre Jahre, als Naive neben Adele Lechner wirkend, eine geschätzte und beliebte Kraft.*)

*) Anna Dietz absolvirte im 4. Lebensjahre in einer Benefiz-Vorstellung ihres Vaters (in „Werner") ihr erstes Debut. Sie hatte zwar nur „Papa" zu sagen, aber das sagte sie allerliebst. Dann wurden ihr allmälig „größere" Aufgaben zu Theil, der Knabe in „Tell", „Götz" u. s. w., und bald wurde sie der Liebling des Prager Theaterpublicums. Gleichwohl gab ihr Vater nur nach schweren Kämpfen und auf dringende Vorstellung von Marie Frey, welche ein so ausgesprochenes Talent nicht vergehen lassen wollte, die Einwilligung zur Bühnencarrière seiner Tochter. Marie Frey begann den Unterricht ihres Schützlings, und in ihrem 15. Lebensjahre trat Anna Dietz (s. oben) als Ida im „letzten Mittel" auf. Den Gluthen, ihren Liebhaber, spielte der Vater der jugendlichen Darstellerin. Das Publicum nahm das seltene Liebespaar mit stürmischem Beifall auf; der Abend war einer der lebhaftesten in der Saison. Dir. Stöger engagirte sofort die kleine Anna, welche nun neben der Lechner im naiven Fache bis

Von den ersten Kräften des čechischen Theaters, denen auch in deutschen Vorstellungen wesentliche Aufgaben zufielen, muß Frau Kolar ebenso wie ihr Gemal in erster Reihe genannt werden. Stöger bedurfte des reichen Damenflors seiner Bühne namentlich in der Arena-Saison, wo dann den Herren und Damen der zweiten Ordnung auch das Glück blühte, in die Sphäre der Hauptrollen vorzurücken. Und noch einen interessanten Namen entdecken wir in den ersten Jahren der zweiten Stöger'schen Periode auf den Prager Theaterzetteln — den Namen Bognár. Friederike Bognár zählte acht Jahre (geb. 1844 in Gotha), als sie 1852 mit ihrer Mutter, die als Choristin engagirt war, und ihrer Tante, der berühmten Primadonna Behrendt-Brandt, nach Prag kam. Die kleine Bognár zeigte schon in Prag ein auffallendes Talent für das Schauspiel. In „Kean" spielte sie den Seiltänzerbuben, eine gar nicht unbedeutende Rolle, unter allgemeinem Beifall, in der „Heirat durch das Wochenblatt" den Jockey Chek. Wer ahnte damals wohl in dem talentirten Kinde die nachmals berühmte Tragödin, eine der berufensten Nachfolgerinen von Sophie Schröder! Eine andere Darstellerin von Kinderrollen, Anna Klettner, wirkte später am Landestheater in Graz als Salondame. Ihre Schwester (der Vater war Orchesterdiener des deutschen

1858 in Prag wirkte. Von hier kam sie als 1. munt. und sentim. Liebh. nach Regensburg, Brünn, zu Wallner nach Berlin, an's Schweriner Hoftheater (Intendanz Flotow) und 1861 nach Königsberg, wo sie das Fach der ersten Liebhaberinen und jugendlichen Salondamen spielte und eine so mächtige künstlerische Position einnahm, daß sie den Pariser Taugenichts, die Luise in „Kabale und Liebe" und die Herzogin in „Ein Glas Wasser" mit demselben Erfolge spielte. Trotzdem wurde sie in Königsberg der Kunst abtrünnig, reichte dem Verlagsbuchhändler Ottomar Beyer die Hand zum Ehebunde und schied 1860 von der Bühne. In diesem Jahre, als sie zum Besuche ihrer Eltern in Prag weilte, gastirte sie über Einladung des Dir. Thomé daselbst und fand als Grille und Annaliese die herzlichste Anerkennung ihrer bedeutenden Fortschritte und ihrer liebenswürdigen Künstlerschaft. Gegenwärtig lebt Frau Beyer-Dietz, deren Gatte als der Chef der altrenommirten Hof- und Univ.-Buchhandlung Calve in Prag geschätzt ist, in den angenehmsten Verhältnissen, die ihrer ungetrübten künstlerischen Vergangenheit entsprechen.

Landestheaters), welche als sehr junges Mädchen schon in Privatcirkeln durch ihre hübsche Stimme auffiel, war die nachmals allmächtige Primadonna des Stuttgarter Hoftheaters Camilla Klettner.

Besondere Schwierigkeiten machte die Besetzung eines der wichtigsten Fächer, jenes der ersten Helden und Liebhaber. Fischer hatte sich zwar manche Partien dieses Ressorts (Faust, Egmont) vorbehalten — in der Hauptsache aber war mit dem Abgange Grans' kein Vertreter der gesetzteren Helden mehr zu Stelle. Stöger griff nun wieder auf ein ehemaliges Mitglied der Prager Bühne, Nerking zurück; aber wieder zeigte es sich, daß nichts so vergänglich ist als Künstlerglück. Eine strenge Note der Intendanz ddto. Mai 1853 an die Direction constatirte, „daß Nerkings geistloses, manirirtes und nur ganz gewöhnliche Coulisseneffecte suchendes Spiel dem Institute wesentlich schade. Seinetwegen," hieß es weiter, „müssen bei Festsetzung des Repertoires gute classische Stücke, die auch die Cassa füllen würden, im vorhinein verworfen werden (z. B. Fiesco), da er sie sicher zu Grabe trägt, wie sich dies in „Clavigo" gezeigt hat, und seinetwegen fielen Lustspiele, wie z. B. „Krisen", da er für diese auch nicht Eine natürliche Miene, Eine leichte, natürliche Bewegung im Bereiche seiner Leistungsfähigkeit vorräthig hat..." So strenge, wie in diesem einzelnen Falle, lautete übrigens auch im Ganzen die Kritik der Intendanz und der Journale dem Gesammt-Stande des Stöger'schen Schauspiels gegenüber.

Die Intendanz war jetzt in den Händen des Gubernialrathes, Wenzel Ritter v. Bergenthal, der es nicht nur mit seinen Obliegenheiten äußerst genau nahm, sondern auch eine besondere Vorliebe für sein Theateramt mitbrachte. Er war sich seiner Verantwortlichkeit für das Gedeihen oder die Schädigung des Institutes unter Stöger's Direction doppelt bewußt, da sein Votum bei der letzten Directionsverleihung den Ausschlag gegen Hoffmann und für Stöger gegeben hatte. Herr v. Bergenthal nahm den unmittelbarsten Einfluß auf die Geschicke der Bühne. Er hatte Auge und Ohr für große und kleine Mängel und ver-

suchte es auch, sich mit einem Beirath sach- und kunstverständiger Männer (z. B. Veit, Kittl) zu umgeben. Stöger mochte nicht entzückt sein von den scharfen Noten, mit denen Ritter v. Bergenthal namentlich seine Unterlassungssünden im Bereiche des Schauspiels zu geißeln und seinen Eifer neuzuspornen verstand. Dabei aber mußte er dem Intendanten wieder für so manche Intervention im Interesse des Institutes dankbar sein. Das Engagement der Dustmann-Meyer war Bergenthal's Werk; er war, auf sie aufmerksam gemacht, eigens nach Dresden gereist, hatte sie gehört und das Kleinod sofort den Dresdenern entführt. Herr von Bergenthal trat bereits kurze Zeit nach Stöger's Wiederübernahme der Direction entschieden gegen den Schlendrian im Schauspiel auf. Der Gehalt, welchen einer einzigen Sängerin zu bewilligen Stöger keinen Augenblick gezaudert hatte, hätte hingereicht, das Personal des Schauspiels zu completiren — es geschah nicht. Statt interessante Novitäten vorzuführen, wühlte man im Archivstaube nach altehrwürdigen Stücken, die dem Geschmacke des Publicums ganz fern lagen. Leere Häuser waren die Consequenz dieses Repertoires. Endlich kamen einige Neuigkeiten. So erschien am 5. Nov. 1852 „Das Lügen" von Benedix; am 11. Dec. aber bekamen die Prager eine Novität von ehrwürdigem Alter „Viel Lärm um Nichts" in der Holtei'schen Einrichtung mit Dietz als Benedict, Frey als Claudio, Frey-Beatrice zu sehen. Ein Hauptschaden, die mangelhafte Regie, sollte auch noch vor Jahresschluß einigermaßen verbessert werden. Forst erhielt seine Kündigung, ging zu Director Hoffmann an's Wiener Thaliatheater und später mit einer Schauspiel- und Operngesellschaft nach Amerika. An seiner Stelle hatte Stöger den Regisseur des Leipziger Stadttheaters, Barthels, engagirt, der nach des Directors Wunsche noch zu Forst's Zeiten mehre Wochen hindurch incognito das Prager Theater studiren mußte und erst dann plötzlich als Amtsperson hinter den Coulissen erschien. Barthels war nicht ohne Geschick, aber ein Mann der Kleinigkeiten, der viel auf Filigran-Arbeit hielt und in der engeren Sphäre des Lustspiels ganz hübsche Resultate, klappendes Ensemble u. s. w. erzielte; an großen

Arbeiten aber scheiterte seine Kraft, und später erlahmte sie ganz. Hinter den Coulissen war für ihn ein Zimmerchen erbaut worden, wo er während der Vorstellungen wie auf einem Observatorium hauste. Dieser erhabene Aufenthalt hatte aber noch seine besonderen Gründe. Dort in der Höhe konnte er in aller Ruhe eine Flasche um die andere leeren, und allmälig fand Barthels an diesem beschaulichen Leben so entschieden Gefallen, daß er oft stundenlang nichts von sich hören ließ und nicht selten ganz verschollen war, bis er endlich mit schwerer Mühe über die zu seinem Throne führende Leiter herabgeschleppt wurde. Daß eine so beschauliche Regie, deren Thatenlosigkeit durch das Walten des Dramaturgen Hickel durchaus nicht gehoben wurde, der Bühne wenig Vortheil bringen konnte, begreift sich leicht.

Nach dem ersten Jahre seiner zweiten Directionsführung traf denn auch Stöger eine strenge Intendanznote. Hr. v. Bergenthal klagte über den Verfall der Tragödie, des Schauspiels und Conversationsstückes und die entsetzliche Leere der Cassen an allen Abenden, die keine Oper mit dem Wundertenor Stéger brachten. Stéger's Abgang aber stand vor der Thüre — dann, meinte der Intendant, sei die wirkliche Auflösung des Institutes zu befürchten, wenn nicht bald eine Regeneration erfolge. Außer Frl. Lechner hielt der Intendant kein einziges Mitglied des Theaters für „zugkräftig"; er drang auf das Engagement eines tüchtigen Helden, Charakterspielers und einer hervorragenden Heroine, auf ein gewählteres Repertoire, auf eine mindere Bevorzugung der Arena, auf die Erwerbung eines geeigneten Probelocals außerhalb des Theaters u. s. w. Stöger nahm Alles geduldig auf, versprach Reue und Besserung, that aber nach wie vor, was ihm beliebte. Nur um ein Probelocal bemühte er sich; die Wahl fiel auf das Niklastheater. Aber schon der erste Versuch mißlang. Die Miniaturbühne bot keinen Raum zur Entwickelung, und die wiederhallenden Schritte erstickten den Klang der Reden. So behalf man sich denn auf's Neue im Landestheater. Die Klagen der Intendanz erstreckten sich sogar auf den schlechten Souffleur und den kläglichen Zustand des Zwischenact-Orchesters (eine in der Prager

Theatergeschichte chronisch wiederkehrende Klage), auf die immer mehr grassirende Bart-Willkür der Schauspieler, die mit Stutz-, Kinn- und Vollbärten so ungenirt umherstolzirten, daß die Intendanz sogar mit polizeilicher Intervention drohte. Wiederholt erinnerte Hr. v. Bergenthal Stöger daran, daß Er ihm die Direction verschafft habe und demnach zu den strengsten Anforderungen berechtigt sei — Stöger dagegen säumte nicht, oft und nachdrücklich darauf hinzuweisen, daß Hoffmann die Direction unter namhafter Subvention geführt, er (Stöger) aber ohne Subvention auf die Cassa allein angewiesen sei. Und konnte man ihm thatsächlich diesen Hinweis verübeln? Konnte man es ihm als Sünde anrechnen, daß er im Sommer in der Arena, wo er so ziemlich unumschränkt gebot, eine Haupt-Quelle seiner Einkünfte suchte?

Stöger's Posse war vorzüglich bestellt. Die Brauneder-Schäfer, eine der besten Acquisitionen Hoffmann's, hatte er wiedergewonnen, Feistmantel war als Pensionär noch immer zur Stelle, Dolt in der Blüthe seiner Künstlerschaft, einen anderen guten Komiker hatte man in Skutta neu engagirt; Frau Rohrbeck war eine vortreffliche Kraft, Preisinger noch immer am Platze, und die dii minorum gentium der deutschen wie die ersten Kräfte der čechischen Bühne wurden im Sommer nach dem Pštroß'schen Garten commandirt, wo neue Kaiser'sche oder Langer'sche Possen mit Doppelgastspielen Grois-Nestroy oder Scholz-Grois, mit Gastvorstellungen der „48 Tänzerinen der Frau Weiß" oder mit Parodien beliebter Schauspiele und Opern in bunter Reihe abwechselten. Daß sich würdige Mitglieder des Landestheaters auch zu nichts weniger als würdigen Aufgaben in der Arena hergaben, bewies Hr. Grauert, der im Pštroß'schen Garten „Othellerl, den culturhistorischen Mohr" vorführte, und dies in demselben Jahre, wo er seinen köstlichen Lämmchen in „Krisen" creirte. Die „Krisen" erschienen am 15. Jäner 1853 zum ersten Male in Prag; nicht lange darauf kam „Sullivan" als Novität an die Reihe (Frey in der Titelrolle). Nach „Sullivan" gerieth die Thätigkeit auf dem Felde des recitirenden Dramas etwas in's Stocken.

Eine Zeit lang entweihten die „Luftschwebungen" und „mimisch-plastischen Darstellungen" der Gesellschaft L. Keller und die Escamotagen Wiljaba Frikell's die Musenstätte am Obstmarkt; erst dann erfolgte wieder eine künstlerische That: man gab Alfred Meißner's „Weib des Urias" mit der Benefiziantin Frey in der Titelrolle, und am 29. März ging Gutzkow's „Königslieutenant" (mit Weilenbeck in der Titelrolle) zum ersten Male über die Prager Bretter. Die letzten Monate des Jahres brachten noch „Ein Lustspiel" von Benedix und Freitags „Journalisten". Dietz, dem ersten Bolz, gebührt das Verdienst, als Benefiziant die „Journalisten" in Prag (am 10. December 1853) eingeführt zu haben, wo sie unter bunt wechselnder Repräsentation bis heute heimisch geblieben sind. Die erste Adelheid-Lechner, Oldendorf-Frey, Piepenbrink-Grauert und Weilenbecks hyperdrastischer Schmock verliehen der Novität vermehrtes Interesse.

Wenn man das Jahr 1853 in die Annalen des Prager Theaters einträgt, darf man nicht vergessen zweier sensationeller Gäste, die damals Prag in eine hochgradige Aufregung brachten. Der Erste war der „afrikanische Roscius", dem zum Othello schon die Natur den schwarzen Hautfirniß mitgegeben hatte — Ira Aldridge. Am 30. April stand der herkulische Mohr mit dem intelligenten Negergesicht zum ersten Male auf den Prager Brettern und riß mit der urwüchsigen, wilden Leidenschaft seines Othello das Publicum zu Beifallsstürmen hin. Dem Othello folgte der Macbeth des Neger-Künstlers und als Contrast zu seinen großartigen Leistungen als Othello, Macbeth und Shylok führte sich Ira Aldridge in dem Vaudeville „The Podlock" (das Vorlegeschloß) als zwerchfellerschütternder Neger-Komiker ein. Vor gedrängt vollen Häusern mußte Aldridge mit seiner englischen Gesellschaft (theilweise spielte er im Ensemble der einheimischen) seine Vorstellungen immer wieder vermehren .... Was war aber der Aldridge-Enthusiasmus gegen den Taumel, in welchen nach ihm eine schwarzäugige Spanierin die Prager versetzte! Das „delirium Pepitatorum" — eine von dem trefflichen Humoristen Ed. Pokorny erfundene Krankheits-Nennung — fuhr den Pragern in die Hände

und Füße. Die Kunst der Ballerine triumphirte über alle anderen Künste.

Wer von den Nachgeborenen begreift den Zauber, den der Name „Pepita" ausübte, wo er auch nur ausgesprochen wurde! Der Pepita-Taumel bildete eine stehende Rubrik in den Journalen; die Städte, deren Pflaster die Räder ihrer Equipage berührten, schienen Massen-Irren-Colonien geworden zu sein. Welche Sensation nun, als in den Prager Zeitungen die lakonische Notiz zu lesen war: „Señora Pepita de Oliva wird Anfang September in Prag eintreffen," als in den Kunsthandlungen die berühmte „El Ole"-Figur auftauchte! Aber erst am 8. Oct. hielt sie wirklich ihren Einzug in Prag. Bereits am Bahnhofe von einer stattlichen Menge mit ehrfurchtsvoller Neugier empfangen, fuhr Pepita, gefolgt von einer Schaar fanatisirter Verehrer, durch die Straßen Prags zu ihrem Hotel. Am 10. Oct. prangten La Madrilena und El Ole zum ersten Male auf dem Theaterzettel, um nun mit rührender Gleichförmigkeit bei allen Gastvorstellungen der Spanierin wiederzukehren. Und wie sah sie aus, wie tanzte sie, diese Tochter des Südens, welcher halb Europa berauscht zu Füßen lag?

„Eine mittelgroße Gestalt" — so schildert sie ein vom delirium Pepitatorum verschonter Zeitgenosse — „mit schlanken Formen, dunkeln, glühenden Augen, die von dichten kühngeschwungenen Brauen beschattet sind, und glänzend schwarzem Haar, beginnt Señora Pepita ihre Tänze, indem sie sich im Hintergrunde der Bühne mit rückwärts gebeugtem Oberkörper und herausforderndem Blicke hinstellt, einige Minuten in dieser frappanten Stellung verharrt und dann plötzlich aufspringt. Unter dem Schalle der Castagnetten wirbelt nun die leichte elastische Gestalt mit dem leidenschaftlichen Ausdrucke über die Bühne. Jetzt bückt sie sich und betrachtet mit koketter Miene ihre eigenen Füßchen; jetzt schnellt sie wieder empor; gleich darauf erzittert sie am ganzen Leibe wie in fieberhafter Gluth, ihre Arme fahren in krampfartiger Bewegung auf und nieder, ihre Sohlen stampfen den Boden und schwirren in der Luft zugleich; jetzt faßt sie mit einem Male ihre Röcke, beugt ihren Oberkörper zurück, ihr Gesicht nimmt den tiefsten schmachtenden Ausdruck an, da springt sie mit einem Satze wieder auf und im Kreise umher . . ."

Diese „naturgetreue Wiedergabe tiefen weiblichen Sinnentaumels", dargestellt von einem schönen Weibe mit einer auf offener Bühne noch ungewohnten Leidenschaftlichkeit, war der Zauber, den die Pepita ausübte. Die Minorität der nüchternen kritischen

Tadler wurde bei weitem übertäubt von dem Sturmgebrause des Applauses, mit welchem die Enthusiasten, Alt und Jung, Herren und Damen, der „Göttlichen" zujubelten. Die Pepita-Epidemie, die von der Spree an die Donau gewandert war, hatte auch an der Moldau den fruchtbarsten Boden gefunden. Vor dem Hotel des Gastes, dem „Goldenen Engel", stand den ganzen Tag eine neugierige Menge, und wehe einem von der Secte der „Antipepitisten", der sich unter diese anbetende Schaar wagte! Geruhte Señora de Oliva aus dem Theater nach dem Hotel zu fahren, dann mußte die Polizei interveniren, um dem Wagen die Bahn frei zu machen. Wenn eine „Unpäßlichkeit" die Göttliche verhinderte, auf den Brettern die Kunst ihrer Füße anbeten zu lassen — so saß sie in einer Parterreloge in einem wahren Kreuzfeuer von Lorgnetten und Operngläsern, ja bis in die nächste Nähe der Logenbrüstung drängten sich die Kühnsten der Pepitisten vor. An den Straßenecken war der Name „Pepita" in allen möglichen Farben und Formaten zu lesen — da gab es Pepita-Reunionen, Pepita-Sträußchen, Pepita-Crême, Pepita-Liqueure, Pepita-Cigarrenpfeifen, ja selbst Pepita-Würste. Das Theater war zum Brechen voll, mochte nun „El-Ole" und „La Madrilena" oder „La Madrilena" und „El Ole" am Zettel stehen; Kränze und Sträuße flogen auf die Bühne und wenn Señora alle da capo's befolgt hätte, wäre sie trotz ihrer guten Constitution schwerlich lebendigen Leibes aus Prag gekommen. Der „Jaleo de Xeres", den Pepita einmal zur Abwechslung tanzte und dessen Schlußpointe darin bestand, daß sich die Tänzerin beinahe platt auf den Boden warf, verlief dagegen ziemlich wirkungslos. Nach zwölf Vorstellungen verließ Señora Pepita Prag.

Mit ihr war aber die Glanz-Aera der Fußkunst von der Prager Bühne nicht verschwunden. Kaum war Señora de Oliva abgereist, kam Mad. Albert-Bellon, Primaballerina vom Kärtnerthortheater, um den Pragern statt im Pepita-Naturstyle wieder nach allen Regeln der Balletkunst vorzutanzen; auf sie folgten Mr. Henry Contrelly, „Professor des Lufttanzes" aus New-York, bis wieder Pepita ihr Regime antrat. Diesmal aber

war es eine falsche Pepita, welcher der betäubende Jubel eines enthusiasmirten Publicums entgegenbrauste. Frau Braunecker-Schäfer tanzte die Madrilena, Zug für Zug, Nuance für Nuance der epochalen „Kunstbeinistin" abgeguckt. Das Stück, in welchem sie ihre Madrilena-Triumphe feierte, hieß „die falsche Pepita", eine triviale Possen-Parodie von Jos. Böhm. Nun brach der „falsche Pepita"-Rummel los; am wohlsten befand sich die Theatercassa dabei, welcher die „falsche Pepita" eben so viel eintrug, als die echte. Pepita-Braunecker gab auch als Ole-Tänzerin ihrem spanischen Originale wenig nach und mußte, um einem dringenden Wunsche des čechischen Publicums zu entsprechen, die falsche Pepita auch „čechisch" spielen. Später fand die Braunecker in der Posse „Señora Pepita, mein Name ist Meyer" aufs neue Gelegenheit, die Madrilena zu tanzen. Im Mai 1854 spielte Marie Geistinger, damals noch nicht die illustre Localsängerin späterer Jahre, in der Pštroß'schen Arena die „falsche Pepita". Die bestechende Erscheinung, das frische Spiel und schöne Organ der jugendlichen Sängerin gefielen den Pragern, aber den Ole und die Madrilena tanzte sie der Braunecker nicht gleich — es gab sogar Opposition gegen die Wiener Madrilena-Tänzerin. Uebrigens schadete sich Frl. Geistinger entschieden durch ihren Begleiter J. Böhm, den „Dichter" der „falschen Pepita" und des Volksstücks „Christ und Jude", der in Prag zu seinem Unglück auch als Bühnen„künstler" debutirte. Eine echte Spanierin, Señora Pedra de Camara, suchte noch Ende 1853 ihre berühmtere Rivalin Pepita auszustechen. Sie kam mit einer spanischen Tänzergesellschaft, die für ihre Force-Tänze, den „Paseo de la Capa", die „Fantasia española", „Granadina", „Guaracha" u. s. f., die Folie bildete, ohne zu begeistern. Im August 1855 kam Miß Lydia Thompson vom Drurylane-Theater, deren Ruhm bereits von Berlin und Wien nach Prag gedrungen war. Die Forcetänze der lieblichen Engländerin, welche entzückte, ohne zu fanatisiren, waren „English-Hornpipe" und „Highland-Fling", britische und schottische Nationaltänze. Auch die „Madrilena" tanzte die Blondine, natürlich um so viel blonder, als ihre Haare im

Vergleiche zu dem Pepita'schen Rabenhaare waren. Uebrigens ließ auch die Unvergleichliche ihre Prager Verehrer nicht allzulange ihrem Trennungsschmerze nachhängen. Bereits im Jahre 1855 erschienen „El Ole" und die „Madrilena" wieder unter dem Namen der unerreichten Original-Pepita auf dem Zettel, und auf's Neue erbrausten die Beifalls-Orkane. Diesmal tanzte sie aber auch die „Linda Gitana", eine Variirung der reizendsten Motive aus Ole und Madrilena, im phantastischen Zigeunercostüme; ja als sie im Februar 1857 wiederkam, überraschte sie ihre Bewunderer mit einer ganz reizenden Leistung als Picarde in dem bekannten Einacter „Kurmärker und Picarde". Pepita, deren Partner Paetsch war, zeigte sich als fertige Schauspielerin, sprach ein hübsches Französisch und spielte die Partie, in welcher sich auch gelegentlich eines ferneren Gastspiels die blonde Mis Thompson versucht hatte, mit schalkhafter, ja übermüthiger Laune. Sensationell war das Auftreten der **Pepita als Fenella** in der „Stummen". Ihre Fenella war reich an geistreichen, von der Tradition abweichenden originellen Zügen, dabei consequent in der Charakteristik, fesselnd vom Anfang bis zu Ende. Am 19. Febr. 1857 nahm Señora Pepita feierlichen Abschied von den Pragern, denen sie noch ihre berühmte Cachucha vortanzte und überdies eine Fortsetzung des „Kurmärker und Picarde" vorführte. Den höchsten Grad erreichte der Enthusiasmus, als die Señora nach der Vorstellung vortrat und in gebrochenem Deutsch rief: „Meine Herren, ich danke. Adieu; auf Wiedersehen, gute Nacht!" ... Allmälig verflog denn doch der Pepita-Rausch, die gesunde Vernunft trat auch der spanischen Fußkünstlerin gegenüber wieder in ihre Rechte! ....

Man muß sich wundern, daß in der Aera des Pepita-Taumels die ehrwürdige Muse des Schauspiels nicht völlig ihr trauerndes Haupt verhüllte und dem „patriae et musis" geweihten Hause am Prager Obstmarkte zürnend entfloh. Thatsächlich bekam die Prager Bühne in der Periode der echten und falschen Pepita's eine Reihe interessanter Novitäten zu sehen. „Rosa und Röschen" eröffnete den Reigen. Die Rosa spielte Frl. **Stöger**, eine Tochter des Directors, welcher eine originelle Theatercarrière beschieden war.

Auguste Stöger hatte als Königin von sechzehn Jahren mit vielen Ehren in Prag ihren ersten theatralischen Versuch gemacht und war dann als jugendliche Liebhaberin mit reizendem Exterieur und sehr hübschem Talente auf dem Lustspielgebiete glücklich beschäftigt worden. Aber die Schauspielerin hatte Schätze in der Kehle, welche gehoben wurden; Frl. Stöger wurde Primadonna, machte im Auslande Glück und feierte, wie wir noch sehen werden, auch in Prag als Sängerin Triumphe. Dieser interessanten Rosa stand 1854 die Lechner als Röschen gegenüber. Dem Röschen folgte, nur getrennt durch die Dingelstedt'sche Novität „Das Haus des Barneveldt", eine der unverwüstlichsten und effectvollsten Bühnenarbeiten der Birch-Pfeiffer, welche schon damals ihren Siegeslauf über fast alle großen Bühnen Deutschlands gemacht hatte: die „Waise aus Lowood" (zum 1. Male am 14. Febr. 1854). Frl. Daun vom Hofburgtheater muß als erste „Waise", Dietz als erster Rochester in die Annalen des Prager Theaters eingetragen werden. Mit der Daun war wohl annähernd jene Zugkraft dem Ensemble einverleibt, von welcher ein Jahr früher die Note des Intendanten Ritter von Bergenthal gesprochen hatte. Jeane Eyre führte Frl. Daun, eine interessante, schlanke Erscheinung mit großem ausdrucksvollem Auge und sympathischem Organ, den Pragern noch als Gast vor, und der Wunsch nach ihrem Engagement machte sich alsbald immer dringender geltend; im Mai trat sie als Jane Eyre ihr Engagement an. Und noch eine lange Reihe interessanter Novitäten fällt uns in die Augen, wenn wir unsere Blicke über die Theaterereignisse der Jahre 1854 und 1855 gleiten lassen. Wenige Wochen nach der „Waisen" (am 4. März 1854) bringt Frey zu seinem Benefiz mit seiner künftigen Frau in der Titelrolle „Lady Tartuffe" auf die Scene, nicht lange darauf creirt Fischer seinen wahrhaft künstlerisch gestalteten „Erbförster".

Der Sommer 1854 ist keine „todte Saison". Reges Leben herrscht in der Stadt und im Pstroß'schen Garten. Da draußen gibt es brechend volle Häuser; nach dem Abzuge von Scholz und Grois sind dort die Wunderzwerge Jean Petit und Jean

Piccolo, „Komiker in Taschenformat", Cassenmagnete im vollen Sinne des Wortes. Dem „daumenlangen Hansel" fliegen die Sympathien von Groß und Klein, Alt und Jung zu, Jean Piccolo ist „21 Jahre alt, 34 Zoll hoch", Jean Petit „20 Jahre alt, 29 Zoll hoch". Welches Vergnügen, diese ellenhohen Herren als Fabian Laubfrosch und Rochus Besenstiel die „Bekanntschaft im Paradiesgarten" machen zu sehen! Petit-Eulenspiegel und Piccolo-Nazi machen mehr Glück als Scholz und Nestroy. Piccolo tanzt den Ole und die Madrilena der Pepita und der heimischen Solotänzerin Buliowsky zu Trotz. Zum Benefiz des Frl. Fries kommen die kleinen Herren sogar in Damenkleidern, während die schöne Benefiziantin in Männerkleidern prangt. 1100 Menschen sind auf der letzten Galerie zusammengepfercht, da sich die illustren Zwerge zum ersten Male empfehlen. Und dennoch ist diesmal der dritte im Bunde, Kis Jószi, noch nicht mit ihnen! Gar vornehme Künstler braucht es, um all' diesen Herrlichkeiten, die unter freiem Himmel zu genießen sind, eine siegreiche Concurrenz im Landestheater zu bieten. La Roche nimmt zunächst den Kampf mit Scholz und Grois auf. Er bringt von Wien den „Sonnwendhof" mit und creirt in Prag den Mathias. Mit den Zwergen concurrirt Heinrich Marr, der den Pragern seine berühmtesten Rollen, den Schewa, Shylok, Mephisto u. s. w. vorführt und überdies die Bekanntschaft mit einer Gutzkow'schen Novität, dem fünfactigen Schauspiel „Otfried", vermittelt, worin er als Commercienrath Wallmuth glänzt. Kaum ist Marr fort, gastirt Hock als Lear und Wallenstein; dann concurrirt Amélie Mittel-Weißbach, die einstige Heroïne der Prager Bühne, seit ihrem Abgange am Carltheater engagirt, mit einer „chinesischen Künstlergesellschaft aus dem himmlischen Kaiserreiche". Marie Geistinger, damals von einer Triumph-Reise durch Norddeutschland kommend, löst diese Gäste ab. Die Geistinger ist der letzte Gast des Jahres 1854; Benedix's „Alte Jungfer", Bauernfeld's „Welt und Theater" und Gotschall's „Pitt und Fox" sind die letzten Novitäten. Das Jahr hat aber auch tief einschneidende Veränderungen in dem Künstlerkörper der Bühne mit sich gebracht. Der Abgang des Frl. Bach war freilich

durch den Gewinn der Dann reichlich verschmerzt; aber eine Künstlerin, welche dreißig Jahre als erste Kraft und Stütze dem Prager deutschen Theater angehört hatte, Margarethe van der Klogen-Binder, schied am 31. October aus dem Verbande derselben. Am 26. Sept. 1824 hatte sie — damals 23 Jahre alt (geb. 9. Nov. 1801 zu Schleswig) — als „Preciosa" zum ersten Male als Gast die Prager Bretter betreten, am 10. Nov. 1824 zum ersten Male das Gurli als engagirtes Mitglied gespielt. Die Jahre ihrer Wirksamkeit im naiven Fache waren eine Serie fortlaufender Triumphe. Nach Stöger's Directionsantritt (1834) ließ sich Mad. v. d. Klogen — nun Mad. Binder — in's ältere Fach einspielen, obgleich sie diesen Schritt der Selbstüberwindung durchaus noch nicht nöthig hatte. Nur zwei ihrer Glanzrollen, die Yelva und Fenella, behielt sie noch längere Zeit bei. Daß sie dieselben immer noch glänzend spielte, beweist folgende von Mikowec mitgetheilte Anekdote: Einige Engländer, die öfter das Prager Theater besucht hatten, wurden in einem künstlerischen Kreise befragt, wie ihnen Madame Binder gefallen habe. „Frau Binder" — erwiderten sie — „gefällt uns sehr, aber noch weit besser gefällt uns — Frl. Binder". Die Engländer hatten nämlich die Binder in etlichen Matronenrollen und dazwischen auch als Yelva und Fenella gesehen und lebten der Ueberzeugung, die Darstellerin dieser beiden Rollen sei die Tochter jener in Mütterrollen beschäftigten Schauspielerin. Ihr Pflichteifer versagte nie; sie übernahm jede Rolle, einst sogar eine Anmelderolle, in der sie durch eine komische Nuance stürmischen Beifall erzielte; ihre Wirksamkeit im Fache der Mütter, namentlich im feineren humoristischen Genre, ist wiederholt gerühmt worden. Der Abgang der Binder im dreißigsten Jahre ihrer Prager, im 47. ihrer gesammten künstlerischen Thätigkeit — schon als sechsjähriges Mädchen hatte das kleine Gretchen Maier auf den Brettern debutirt — bedeutete für Prag Aehnliches wie der Verlust Polawsky's. Als Nachbarin in „Das war ich" und Baronin Tourjagu in „Christoph und Renata" verabschiedete sich Margarethe Binder am 31. Oct. 1854 von dem Prager Publicum, das sie mit Beifall, Blumen, Ge-

dichten überschüttete. Weilenbeck überreichte ihr den wohlverdienten Lorbeerkranz. Eines Augenleidens wegen zog sich die Veteranin gänzlich von der Bühne zurück. Sechzehn Jahre wohnte sie noch in Prag im Hause Nr. 3 am Brückel; am 8. Juli 1870 aber starb sie zu Pillnitz bei Dresden, wohin sie einen Sommerausflug gemacht hatte und wurde im Beisein ihrer Schülerin Gabriele Allram, ihrer alten Collegin Großer und Emil Devrient's zu Hosterwitz beigesetzt, wo einst C. M. v. Weber durch mehre Jahre seinen Sommeraufenthalt gehabt hatte. Dort ruht seine erste „Preciosa". Im Jahre 1821 war es, als Weber in Dresden nach dem zweiten Acte der Generalprobe des Werkes, dessen Musik unter seiner eigenen Leitung einstudirt wurde, vom Orchester auf die Bühne trat, der Preciosa- v. d. Klogen erfreut die Hand reichte, ihr inniges Verständniß seiner Musik rühmte und ausrief: „So habe ich mir meine Preciosa gedacht!" ...

Dem vollen Umfange ihrer künstlerischen Bedeutung nach war Margarethe Binder für Prag überhaupt nicht zu ersetzen. Ein Glück, daß die Wahl der Nachfolgerin auf eine Künstlerin fiel, die wenigstens theilweise im Stande war, den von ihr verlassenen Posten einzunehmen. Bereits am 4. Nov. 1854 debutirte Frau Szegöffy als Witwe Brunn in dem Birch-Pfeiffer'schen Rührdrama „Eine Familie" mit durchaus gutem Erfolge, der sich in der Partie der Frau v. Silben im „letzten Mittel" noch steigerte, so daß Frau Szegöffy die Titelrolle in der „alten Jungfer" bereits als Antrittsrolle spielte. Sie hatte eine sehr kurze Laufbahn im älteren Fache hinter sich. Einst gefeierte Naive, hatte Fr. Szegöffy (von Haus aus Frl. Schmidt) in Ungarn geheiratet und der Bühne entsagt. Aber das Vermögen des Gatten, eines ungarischen Kaufmannes, wurde immer mäßiger, und Frau Szegöffy spähte wieder nach einem Engagement aus. In Agram versuchte sie sich zunächst als Gast wieder auf den Brettern. Der magyarische Name der Gastin hatte — man zählte 1848 — die Kroaten in eine hochgradige Erbitterung gegen die Erwartete versetzt; aber der Director wanderte von Haus zu Haus, um zu versichern, daß die gastirende Naive eine ehrliche

Deutsche mit ungarischem Namen sei, und bat um Parteilosigkeit. Und in der That feierte die Pseudo-Magyarin Triumphe in Agram; dann wurde sie ein Liebling der Preßburger. Ein dort domicilirender höherer Beamter (Prager) war es, der sie nach Prag als Repräsentantin des älteren Fachs empfahl, obwohl sie noch Naive spielte. Den letzteren Fehler machte Fr. Szegöffy rasch gut. Rasch entschlossen, erklärte sie ihrem Preßburger Director, sie wolle Alte spielen, der Director ging nach einigen Einwänden darauf ein, und das Experiment gelang vollständig. In einem dramatischen Potpourri vollzog sich officiell die interessante Wandlung: die erste Abtheilung zeigte Frau Szegöffy in ihren jugendlichen Glanzrollen; dann nahm in der bekannten Scene aus dem „Bauer als Millionär" die Jugend Abschied, und die Naive der ersten Abtheilung schritt nun als alte Oberförsterin u. s. w. über die Bretter. Als das Repertoire des neuen Faches in Preßburg geschaffen war, machte sich Frau Szegöffy zur Reise nach Prag auf, und daß sie den ersten Repräsentantinen ihres Genres beigezählt werden durfte, hat sie in den nahezu zwanzig Jahren ihrer Thätigkeit am deutschen Landestheater bewiesen.

Die ersten Monate 1855 verliefen nicht ohne schmerzliche Abschiedsabende. Am 30. März verabschiedete sich Frl. Daun in ihrer Glanzrolle, „Jane Eyre"; die Trennung aber war nur eine kurze. Nach etlichen resultatlosen Debuts anderer Aspirantinen für das vacante Fach kam im August desselben Jahres Frl. Daun nach Prag zurück, unterzeichnete einen neuen Contract und blieb wieder ein Jahr, bis sie 1856 durch die Rudloff ersetzt wurde. Frl. Daun, eine ätherische, poetische Erscheinung, zog sich später, der Bühne gänzlich entrückt, nach Wiesbaden zurück. Dort konnte man sie als stattliche Frau, ausgerüstet mit Schürze und Kochgeräth, als ehrsame Zimmervermietherin und wackere Hauswirthin, bewundern. Ein wirklicher Abschied war der, welchen am 26. März 1855 Frau Braunecker-Schäfer von den Pragern nahm. Mit der „Madrilena" schloß sie unter Beifallsstürmen ihre künstlerische Thätigkeit in Prag zum Schmerze der zahlreichen Braunecker-Enthusiasten, welche an der derb-realistischen Darstellungsweise

ihres Lieblings ganz besonderen Gefallen gefunden hatten. In Prag erhielt sie eine sehr achtbare Nachfolgerin an Frl. Renner aus Preßburg. Auch Frl. Geistinger, deren letztes Gastspiel besonders freundliche Beachtung gefunden hatte, war unter den Aspirantinen auf das vacante Fach und ohne ihren Begleiter Böhm wäre das Engagement wohl Thatsache geworden. Fräul. Renner begründete ihr Renommée in Prag mit der Therese Krones, welche sie — die erste in Prag — am 5. Mai vorführte. Das frische, lebensvolle, durch und durch charakteristische Spiel verrieth ein Talent, das selbst neben dem Raimund eines Dolt der offenen Würdigung sicher sein konnte. Und thatsächlich war binnen wenigen Monden Frl. Renner im Besitze nahezu derselben Summe von Sympathien wie ihre Vorgängerin. In den späteren Jahren ihrer Carrière, die sie leider nicht empor führte, wurde sie als „Universal-Spielerin" die Perle kleinerer Bühnen, ohne Glück und Geld zu finden, denn 1878 mußte in Prag für sie eine Collecte veranstaltet werden.

Das männliche Bühnenpersonal verlor an der theatralischen Jahreswende zu Ostern 1855 Herrn Nerking, für welchen Paetsch, ein Bekannter aus früheren Jahren, eintrat. Ein Heldenspieler war Paetsch niemals, und wenn es ihm trotzdem gelang, sich in Prag einen ansehnlichen Freundeskreis zu erwerben, so dankte er dies dem ausgesprochen komischen und gesanglichen Talente, mit welchem er in außerhalb seines Rollenfaches liegenden Partien Furore machte.

Keiner der erfreulichen Momente in Stöger's zweiter Direction war der beständige Wechsel im Regieamte. Anfang 1854 war der „Dramaturg" Hickel gekündigt worden und mit Ostern aus dem Verbande des Theaters geschieden. Auch dem Oberregisseur Barthels, dessen zweifelhafte Verdienste wir gekennzeichnet, war in Prag kein langes Leben beschieden; Fischer übernahm im Nov. 1854 die Oberregie, um sie schon Ende des nächsten Jahres wieder niederzulegen, worauf ein Provisorium unter dem Possen-Regisseur Chauer folgte. Mit den wechselnden Regisseuren wechseln die künstlerischen Principe, und dieser Wechsel bedeutet keinen Segen für eine große Bühne.

Die Regie Fischer charakterisirte sich durch eine regere Pflege des Classischen, zumal der Oberregisseur selbst seinen Tell, Wallenstein, Lear u. s. w. nicht brach liegen lassen wollte; aber auch dem Novitäten-Bedürfnisse des Repertoires geschah Genüge. Auf Meißner's „Prätendenten von York" (am 11. März 55 mit Frey in der Titelrolle) folgte die epochale Novität jener Tage: „Der Fechter von Ravenna." „Trauerspiel in 5 Acten von?..." sagte der Zettel, und dieses Fragezeichen drückte der Novität von vorneherein den Stempel des Interessanten auf. Wer ist der Verfasser? fragte alle Welt. Während der Eine mit einem großartigen Aufwand von Gelehrsamkeit haarklein bewies, daß Heinrich Laube und kein Anderer dieses Fragezeichen bedeuten könne, riethen die Anderen vorsichtig und schüchtern denn doch auf den Freiherrn von Münch-Bellinghausen (Friedrich Halm); — in Bairisch-Pfaffenhofen aber stand der Schulmeister Franz Bacherl auf, um mit komischer Hartnäckigkeit die rechtmäßige Autorschaft für sich mit Beschlag zu belegen.

So komisch die Sache war — Bacherl und seine „Cherusker in Rom" fanden ihre Anhänger. Friedrich Halm, hieß es, der freiherrliche Dichter, habe den „Fechter von Ravenna" nach einem Stücke gemacht, das der Volksmann Bacherl zur Bewerbung um einen von der Direction des Hofburgtheaters ausgeschriebenen Preis nach Wien geschickt hatte. Halm, der sich im Frühling 1856 offen zur Autorschaft des „Fechters" bekannte, fühlte sich durch die öffentliche Anklage auf literarischen Diebstahl in seiner Cavaliers- und Schriftsteller-Ehre tief verletzt, und Franz Dingelstedt, damals Intendanten in München, brachte der Pfaffenhofener Schulmeister und dessen fanatischer Anhang um seinen Posten, da es der bairische Localpatriotismus nicht dulden wollte, daß die Hofbühne den „Fechter" mit dem „usurpirten" Autor-Namen Halm zur Aufführung brachte. Als „Der Fechter von Ravenna" nach Prag kam, stand Halms Autorschaft noch nicht fest. Das Fragezeichen auf dem Zettel mit seinem Gefolge mysteriöser Puncte machte jene Sensation, welche die Tragödie, wäre sie unter dem Namen ihres allerdings schon vortheilhaft bekannten Autors er-

schienen, trotz ihrer unleugbaren Schönheiten nie gemacht hätte. Der Erfolg war in den einzelnen Städten sehr verschieden. In Prag, wo Frey den Thumelicus, seine Gattin die Thusnelda, Frl. Lechner die Lycisca, Weilenbeck den Caligula spielte, fand das Drama bei seiner ersten Aufführung (21. April 1855 zum Benefiz des Hrn. Frey) eine sehr beifällige Aufnahme. Die Neugier nach dem wahren Namen des Autors wurde in einem Schwanke parodirt, den die Prager ebenfalls, allerdings erst als Niemand mehr über die Autorschaft des „Fechters" stritt, zu sehen bekamen. „Auch ein Fechter von Ravehna" hieß der Titel der Kleinigkeit, deren Held, ein harmloser Commercienrath, im Verdachte steht, Verfasser der Tragödie zu sein. Der verzweifelte Commercienrath, der sich der tausend Gratulationen nicht erwehren kann, bietet einen Preis Demjenigen, der ihm über den Fechter von Ravenna Auskunft geben könnte. Von diesem Preise hört der Ortsrichter des Dorfes Ravehna, greift einen ortsbekannten Bettler auf und stellt ihn dem Commerzienrath als den veritablen „Fechter von Ravehna" vor. Mehr Amusement als diese Parodie brachte die ernst gemeinte Tragödie des Schulmeisters von Pfaffenhofen, welche man im September 1856 in Fragmenten den Pragern vorführte. Herr Franz Bacherl, der Dichter und Schulmeister von Oberpfaffenhofen, nahm den wärmsten Antheil an dem in Prag bevorstehenden Ereignisse der ersten Aufführung seines Werkes, obwohl dieselbe sich nur innerhalb der Arena-Holzwände vollziehen sollte. Der Arena-Regisseur wurde mit einem eigenhändigen Sendschreiben des Autors de dato Oberpfaffenhofen 7. Sept. 1856 beehrt, in welchem folgende weise Instructionen und feine Winke vorkamen:

„Daß Costume und Decorirung gut geeignet sein und die Darstellung des Stückes gut geschehen möge, liegt in Ihrem eigenen Interesse . . Die dazu gewählten Verse sind eigener Art, wie ich sie zu keinem meiner übrigen Stücke habe, sind sehr schwer zu recitiren und entsprechen so eigenthümlich dem altdeutschen Charakter. Nur mit Granitblöcken baut man für das Volk kräftige Häuser, nicht mit Baumwolle und Seidenzeug. In München, wo ich bei den Proben war, ist es vortrefflich und zu meiner Zufriedenheit durchgeführt worden. Ich bemerke Ihnen hiezu noch, daß das Theaterpersonal schon beim ersten Act in beständiger Bewegung sein muß: Narbonius, rasch eintretend, schnallt mit hochgeschwungener Peitsche, und die

Gefangenen, bestürzt, stürmen durch das Gitterthor. Narbonius wird darauf etwas ruhiger, spricht für sich und wird bald wieder heftiger . . . Appliciren Sie das Stück gut, dann werden Sie in Bälde von mir ein Besseres erhalten."

Vielleicht hätte Dichter Bacherl denn doch keine besondere Freude darüber gehabt, wie seine Tragödie im Prager Pstroß'schen Garten „applicirt" wurde. Man gab nur einen kurzen Auszug aus jenem Auszuge, welchen Bacherl selbst aus seinem Urbild des „Fechters von Ravenna" für kleinere Bühnen zurechtgemacht hatte. Und was hätte der arme Sänger von Oberpfaffenhofen gesagt, wenn ihm Jemand verrathen hätte, daß sein Prager Thumelicus-Dolt in normalen Zeitläufen der Held der Posse, seine Thusnelda-Rohrbeck eine sehr lustige Localsoubrette vorgerückten Alters, nur keine Heroine von Profession, und daß sein Tyrann Caligula-Skutta in seinen sonstigen Amtsstunden ein fideler Komiker war! Diese Besetzung hätte selbst den Halm'schen „Fechter" zur Localposse degradirt! — Uebrigens machte man ein Jahr später ebenfalls im hölzernen Musentempel der Pstroßka die Bekanntschaft des bairischen Urgenies selbst. Bacherl, der damals „Kunstreisen" unternahm, um sich — man kann nicht anders sagen — für Geld auslachen zu lassen, hielt am 25. Juni 1857 eine Vorlesung in der Arena. Ein kleines Männchen mit lang herabwallendem Haar, in Frack, weißer Cravatte und Weste, stellt sich der Barde von Ober-Pfaffenhofen mit vielfachen tiefen Verbeugungen dem tausendköpfigen Publico vor. Einer großen Mappe entringt er seine jämmerlichen Poesien, die er noch jämmerlicher declamirt. Je grauenvoller aber die Sache klingt — Bacherl spricht „Ideall", „Tohner" statt „Donner" u. s. w. — desto mehr jubelt publicus, und ein kräftiges Gejohle ertönt, als Bacherl nach der ersten Abtheilung auf ironisches Rufen erscheint. Aus einer Coulisse tritt Scholz, damals Gast in der Arena, hervor, reicht dem bairischen „Barden" galant die Hand und — das Gelächter nimmt kein Ende . . .

Der „Fechter von Ravenna" war bei weitem nicht das einzige Schauspielerereigniß des Jahres. Wir sehen eine Reihe illustrer Gäste einander ablösen. Haase, der Unvergessene und Unver-

geßliche, läßt die Prager seine Glanzrollen bewundern. Auf Haase folgt Zerline-Würzburg, seit der Stich die beste Julia, — heute als Frau Gabillon noch immer eine der ersten Zierden des Burgtheaters. Jauner, der ebenfalls vom Burgtheater einen Ausflug nach Prag macht, damals noch ein jugendliches Talent, spielt den Louis im „Pariser Taugenichts“; in der Arena aber erscheinen Scholz, Karl Treumann und die berühmten Zwerge, diesmal durch ihren ungarischen Collegen Kis Jószi verstärkt, der sich im Alter von 15 Jahren der bescheidenen Höhe von 25 Zoll erfreute. Holtei zu Ehren, der im October im Convictsaale las, führte das Theater „Lorberbaum und Bettelstab“ auf, und als letzte Novitäten des Jahres Dr. Ferdinand Stamms „Libuša“ in čechischer Uebersetzung, Prechtler's „Cäcilie“, Melchior Meyr's „Herzog Albrecht“ und Benedix' „Auf dem Lande“. Der große Verlust des Jahres 1855 hieß: Grauert. Nach längerer Krankheit, die theils durch die Anstrengungen in der Arena, theils durch den Schmerz über eine empfindliche Schädigung seines Vermögens durch einen Collegen verursacht war, verschied der Künstler, eine der hervorragendsten Kräfte des Theaters, in Teplitz, und guter Rath nach einem Nachfolger des in feinkomischen Charakterrollen virtuosen Darstellers war theuer. Eine hübsche Weile später, am 21. April 1856 erst, stellte sich den Pragern ein Candidat für das erledigte Fach vor. Der Name des Debutanten ist heute populär an allen Bühnen Deutschlands und Oesterreichs: Wilhelm Knaack ist überall ein gerne gesehener Gast. Damals kam Knaack vom Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in Berlin. Er präsentirte sich als junger Mann von hoher schlanker Gestalt, mit einem für die verschiedensten Ausdrücke empfänglichen Gesicht und — was ihm bei seinem Prager Debut sehr zu Statten kam — erinnerte in seinem Exterieur an das Schooßkind der Prager, Friedrich Haase. Seine Debutrollen — der Jude Meyer in dem Lustspiele „Man sucht einen Erzieher“ und der Candidat in „Müller und Miller“ machten Glück, ebenso sein Engländer in der „Ehe auf zwei Stunden“, den er nebst dem für sein Alter etwas zu vorgeschrittenen Vetter im gleichnamigen Lustspiele am zweiten Debutabende

vorführte. Daß man keinen Ersatz für Grauert vor sich hatte, wurde zwar bald klar; Knaack's Talent strebte einer anderen, der mehr burlesken Richtung zu, in welcher er es nachher zur Berühmtheit gebracht hat. Eine Reihe mannigfacher Partien gab das vollkommenste Zeugniß für die abnorme Vielgestaltigkeit, Bühnengewandtheit und drastische Wirksamkeit seiner Darstellung. Der Contract wurde fest, und Knaack machte sich im heiteren Repertoire des ständischen und des Sommertheaters durch eine Menge ergötzlich-komischer Leistungen rasch beliebt. Seinen Wirkungskreis verlegte er immer mehr in die Posse, — seine spätere Haupt-Domäne. So brachte seine Benefiz-Vorstellung im Jänner 1857 als Novitäten den Einacter „Der Regenschirm", worin Knaack den von Verlegenheit zu Verlegenheit gehetzten Regenschirm-Besitzer spielte, das zum größten Theile von Balletdamen aufgeführte Genrebild „ein Pas de deux vor 100 Jahren", worin Knaack einen Ballet-Avertiseur gab und überdies „das Fest der Handwerker" mit ihm als Kluk. Den Haupteffect aber erzielte Knaack mit einem eingelegten „Trommelconcert" aus der Parodie „der Fechter von Berlin". Knaack begleitete den vom Orchester gespielten Propheten-Marsch, mit den Fäusten auf dem Tische trommelnd, mit einer derartigen Virtuosität, daß er schallenden Applaus erntete und wiederholt gerufen wurde. Knaack arbeitete an diesen Trommelkünsten mit Händen, Ellenbogen und Füßen, und der Effect dieses Concertes war so groß, daß ihm reiche Cavaliere bedeutende Geldgeschenke sandten mit der Bitte, nur wieder einmal den Prophetenmarsch zu trommeln. Auch als Schneider Fips — ein Titel, der heute von Knaack's Namen unzertrennlich ist — verstand er schon damals sein Gewerbe in außerordentlichem Maße.

Knaack gehörte nicht lange dem Verbande der Prager Bühne an.*) Er gehörte ihr an zu einer Zeit, da noch der Komiker-Veteran Feistmantel im Greisenalter auf den Brettern wandelte. Am 20. August 1856 hatte Franz Feistmantel sein siebzigstes

*) Wilhelm Knaack ist am 13. Febr. 1829 in Rostok (Mecklenburg) geb., war schon im zweiten Lebensjahre verwaist, verlor mit sieben Jahren

Lebensjahr vollendet. Das deutsche Landestheater war Zeuge einer sinnigen Huldigungsfeier, die ihm von Collegen und Publicum bereitet wurde. Feistmantel spielte an seinem Ehrenabend den Pachter Hartkopf in der „Frau Wirthin", eine seiner letzten Glanzrollen. Applaus-Donner empfing den Veteranen. In der letzten Scene erschien das Herren- und Damenpersonal des Theaters auf der Bühne; Fischer und Frau Frey sprachen herzliche Gratulationsverse und überreichten einen vom Personal gewidmeten Silberpocal; Frau Frey drückte dem Jubilar den wohlverdienten Lorber in's Haar, von den Galerien flatterten Exemplare eines Huldigungsgedichtes herab. Ein Jahr später trug man den Veteranen zu Grabe. Feistmantel starb am 27. Oct. 1857 am Herzschlage im 71. Lebensjahre, im 40. Jahre seiner künstlerischen Thätigkeit in Prag. Seit 1. Dec. 1848 hatte er bereits seine Pension bezogen und dennoch ununterbrochen activ gewirkt. Feistmantel wußte nicht wie Scholz durch grelle, drastische Mittel, wie Nestroy durch überquellenden Humor oder wie Treumann durch

auch seine Großeltern und verbrachte sodann unter Fremden eine entsetzliche Kindheit. Von der Familie wegen seiner frühen Theaterleidenschaft als „Auswurf" betrachtet, erwarb er sich durch Rollen- und Actenschreiben sein karges Brot und das Honorar für seine Lehrer. Am 5. Mai 1846 betrat er zum 1. Male zu Rostok in einer Wohlthätigkeitsvorstellung als Elias Quodlibet in einer Soloscene von Kotzebue die Bühne und gefiel derart, daß er mit 8 Thaler Monatsgage für Chor und kleine Rollen eng. wurde und mit der Gesellschaft Stralsund, Greifswald und Güstrow bereisen durfte. 1848/9 wurde K. mit 16 Thlr. monatlich nach Lübeck, dann bei einer reisenden Gesellschaft in Mecklenburg eng., der auch Reusche und Eichenwald angehörten; 1850 kam er an das Sommertheater der Gebrüder Hennig in Berlin, wurde von Dir. Genée nach Danzig eng., von wo er aber bald an das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater in Berlin abging, das damals ein treffliches Ensemble (Görner, Ascher, Haase, Lobe u. s. w.) besaß. Nach 3½jähr. Engagement in Berlin ging Knaack auf Veranlassung Heinrich Laube's nach Prag; Laube hatte diese Bühne als die Brücke zum Burgtheater bezeichnet, doch ließ sich K. von Nestroy 1857 an's Carltheater in Wien entführen, dem er sodann lange Jahre als eine der hervorragendsten komischen Kräfte Wiens, eine Zeitlang auch als Mitdirector, angehörte. In den letzten Jahren war K. ohne festes Engagement, ist jedoch 1886 abermals für das Carltheater gewonnen worden.

außerordentliche Kunstfertigkeit auf das Zwerchfell zu wirken: er durchdachte und arbeitete seine Partien stets genau aus, und diese sorgfältige Charakteristik wirkte bei aller Einfachheit der aufgebotenen Mittel ebenso wie die Komik seiner moderneren Collegen. Er war überdies in Posse, Lustspiel und Drama zu verwenden und hatte auch mit ernsteren Gestalten regelmäßig Glück. Sein Pachter Hartkopf z. B., eine ernste Charakterrolle, war eine so gediegene Leistung, daß Döring, welcher Feistmantel-Hartkopf gelegentlich eines Gastspiels sah, bewundernd ausrief, Niemand selbst Ludwig Devrient könnte diesen Hartkopf besser spielen als der Prager Veteran. Seine letzte Rolle war der Agamemnon Pünctlich in Albini's Lustspiel „Kunst und Natur", den er in der Arena unter großem Beifall vorführte. Schon damals (im Sommer 1857) kränkelte er und mußte sich Ruhe gönnen. Am Abend vor seinem Tode weilte er vergnügt im Kreise der Seinen. Nach Mitternacht aber richtete er plötzlich die sonderbare Frage an seine Tochter, ob sie nicht vergessen habe, seinen Tod in der Theaterkanzlei zu melden. Die Tochter fand kaum Zeit, ihrer Ueberraschung Ausdruck zu geben, als der Künstlergreis aufseufzend verschied. Das Leichenbegängniß Feistmantels, der seit 1817 einigen Prager Generationen Stunden ungetrübten Vergnügens bereitet hatte, war einer der imposantesten Leichenzüge, die Prag gesehen. Auf dem ganzen Wege vom Trauerhause, dem ehemals Cavriani-schen Palais in der Kettengasse, aus bildete die Volksmenge ein dichtes Spalier, alle Fenster waren geöffnet und dicht besetzt mit Menschen. Die Prager Bühne hatte ihren Nestor verloren.

Ein neuer Stern auf dem Kunsthimmel Prags war 1856 aufgegangen. Am 2. Sept. dieses Jahres debutirte als Ophelia Frl. Auguste Rudloff vom Brünner Theater, und die hohe imponirende Erscheinung, das reizende, poetische Gesicht, das an die Würzburg-Gabillon erinnernde Pracht-Organ in Verbindung mit einer durchaus geistvollen und künstlerischen Auffassung machten dies Debut zu einem ausgesprochenen Siege, der durch ihre Prisca, ihr Gretchen, ihren Wolfgang Goethe u. s. w. nur noch vervollständigt wurde. Das Probegastspiel der Rudloff erfreute

die Prager (am 17. Sept.) auch mit der Première des Grillparzer'schen Gedichtes „des Meeres und der Liebe Wellen". Die Gastin war Prags erste Hero, Hr. Frey spielte den Leander, Paetsch den Naukleros, Fischer den Oberpriester. In der Rudloff, welche am 12. Mai 1857 als Prisca ihr Prager Engagement antrat, war der würdigste und beste Ersatz für die nach Leipzig abgegangene Daun gefunden. Das Schauspiel hatte nun an der Szegöffy, Frey, Rudloff und Lechner, welch letztere übrigens im September 1856 zu Hymens Fahne geschworen und sich mit dem Kaufmanne Hrn. Allram, einem Sohne des Schauspielerpaares Allram, vermält hatte, weibliche Kräfte, um welche Prag von jeder Bühne beneidet werden durfte. — Auf dem Gebiete der Posse endete der Concurrenzkampf zwischen Therese Müller und der Renner mit dem Abgange der letzteren nach Wien. Anfangs 1856 hatte Therese Müller, deren Ruf als Soubrette ein glänzender war, als Marie in „Car und Zimmermann" debutirt, ohne entschieden durchzuschlagen; ja die Intendanz ververweigerte geradezu die Genehmigung ihres Contracts für das Fach der Opernsoubrette. Erst die Therese Krones begründete ihren Ruf in Prag. Für die Localposse reichte ihr angenehmes, aber nicht umfangreiches Organ vollkommen aus, ihr resolutes frisches Spiel, ihr netter Lieder- und Coupletvortrag, sowie ihre bedeutende schauspielerische Begabung nahmen für sie ein; bald war sie als Vaudeville- und Localsängerin die Stütze des Repertoires. Ihre Opernpartien (Aennchen im „Freischütz", Zerline in „Don Juan" u. s. w.) waren anständig, aber nicht auf der Höhe der Situation. In dasselbe Jahr (1856) fiel der Eintritt Siege's in den Verband des deutschen Landestheaters, dem er zuerst als Naturbursche, dann als überall verwendbarer fleißiger Episodist mit einjähriger Unterbrechung länger als ein Vierteljahrhundert angehörte. Das Amt der Oberregie überging von Fischer an Wolff. Fischer selbst wurde immer tiefer hineingezogen in den verderblichen Strudel seiner Leidenschaft. Er wurde ein unheilbarer Trinker. Seine langjährige Freundin Eschen, die es allein verstanden hatte, seine Verhältnisse in geordnetem Zu-

stande zu erhalten, war gestorben. Damit hatte Fischer jeden Halt verloren. Bei der ersten Aufführung des „Fechter von Ravenna" war Fischer (Merowig) in solcher Verfassung, daß er niederstürzte und nur gestützt weiter spielen konnte, so daß die Intendanz ihm eine Ermahnung zustellen ließ. Es war eine gigantische Künstlerkraft, die hier zu Grunde gerichtet wurde.

Fischer's Nachfolger in der Regie, Wolff, spielte Charakterrollen sehr sorgfältig, wenn auch nicht hervorragend, und waltete eifrig seines Amtes. Er arrangirte u. A. zum ersten Male Schillers „Lied von der Glocke" in dramatischer Scenirung, worin namentlich Fischer als Meister und die Frey als Meisterin künstlerische Genüße seltenen Werthes boten. Auch die sonstigen künstlerischen Thaten des Jahres repräsentirten eine stattliche Summe. Man führte als Novitäten u. A. auf: „Jerusalems letzte Nacht" von Wollheim, „Geld und Ehre" von Ponsard, „Im Walde" von der Birch-Pfeiffer, Lope de Vega's „Stern von Sevilla", Laube's „Graf Essex" (mit Dietz in der Titelrolle, der Frey als Elisabeth, der Daun als Rutland), Gutzkow's „Ella Rose", Grillparzer's „Des Meeres und der Liebe Wellen". Brachvogel's „Narciß" führte am 2. Juli Döring in Prag ein. Der Berliner Gast zählte bekanntlich „Rameaus Neffen" zu seinen Glanzrollen; er hatte in Prag die Frey als Pompadour, die Daun als Quinault zur Seite. Außer Döring bewunderten die Prager 1856 noch eine Reihe illustrer Gäste. Da kamen die Haizinger, Beckmann, Mr. Levassor, der berühmte französische Komiker, mit einer „compagnie d'artistes français", Marie Damböck, die spätere Frau Straßmann, und Marie Seebach. Als neue Erscheinung, aber empfohlen durch einen den Pragern theueren Namen, präsentirte sich Karl Sontag, als Doctor Robin, Bergheim, Hamlet, ehrlich verdiente Lorbeern pflückend. Moritz Rott beschloß die lange Reihe der künstlerischen Ereignisse des Jahres 1856, die im nächsten Jahre in ebenso würdiger Weise erweitert wurde; diesmal creirte die Straßmann-Damböck Tempeltey's „Klytemnästra", Agnes Wollner vom Königstädter Theater in Berlin die Grille, Löwe, vom Burgtheater, erschien mit einem jungen hoffnungsvollen

Künstler derselben Bühne — Sonnenthal. Sie spielten mit einander: Löwe den Perin, Spiegelberg, Falstaff u. s. w., Sonnenthal den Don Cäsar, Carl Moor, Prinzen von Wales ꝛc. Im August erfüllte der Goßmann-Enthusiasmus Prag. Am 6. August eroberte die Unvergeßliche als Sabine in der „Einfalt am Lande" alle Herzen; dann übte die Grille ihren unwiderstehlichen Zauber aus, und Beifallsorcane, wie sie lange nicht dagewesen, erfüllten das Haus. Mit einem „dobrou noc" empfahl sich die Grille damals von Prag. Die Goßmann-Concurrenz hatte in der Arena Carl Treumann, der deutsche Levassor, auszuhalten, während im ständischen Theater der Berliner Rott, Bogumil Dawison, Ascher von Berlin und Treumann die letzten der illustren Gäste waren, die unter Stöger's Regimente die Prager Bretter betraten.

XVIII.

Die Oper in Stöger's zweiter Directionsperiode. — Richard Wagner in Prag. — Stöger's Abschied (1858).

(Eröffnungs-Oper. — Der neue Tenor Stéger. — Primadonna Behrendt-Brandt. — Therese Janda-Marschner, Laura von Bracht. — Baryton Steinecke, Bassist Carl Schmid. — Stéger's Abschied. — Rückgang der Oper. — Reichel's Wiedereinzug. — Primadonnen-Mangel; berühmte Gäste. — Die „lustigen Weiber von Windsor". — Louise Meyer und Flotow's „Indra". — Johann Lukes. — Richard Wagner's Beziehungen zu Prag; sein erster Besuch in Prag 1832; Kittl und Wagner, Director Apt und Wagner, Tannhäuser's Einzug in Prag; Dankschreiben des Componisten. — Abschied Carl Schmid's. — Nathalie Selig und Adelheid Günther; Abschied von Laura Bracht. — „Lohengrin" in Prag; Marie Lehmann sen. und Richard Wagner. — Die „Wagner-Woche" des Jahres 1856; der „fliegende Holländer", Franz Liszt in Prag. — Neue Kräfte: Therese Müller, Jenny Brenner. — Die Première des „Troubadour". — Sarolta Acs und Fektér. — Carrion als Gast. — Abschiedsabende: Louise Meyer, Jenny Brenner, Lukes. — Ersatztruppen: Emilie Schmidt, Louise Tipka, Eduard Bachmann, Capellm. Neswadba als Ersatzmann Skraup's. — Stöger und die Intendanz. — Der Personalstand 1857. — Directions-Concurrenz unter Wiedergewährung der Subvention. — Stöger in finanzieller Bedrängniß. — Directions-Candidaten. — Thomé erhält die Direction. — Stöger's Abschied.)

Die herrlichsten Erinnerungen der Prager Oper knüpfen sich an den Namen Stöger. Unter seiner Regierung sahen wir in den dreißiger Jahren den Stern der Lutzer glänzen; wir sahen Pöck im Zenith seines Ruhmes und die Prager Oper allen voran an Glanz und Reichthum des künstlerischen und Ausstattungsmaterials. Darum belebte, als das Directionsscepter neuerdings in Stöger's Hände gegeben wurde, Eine Hoffnung alle Theaterfreunde, die Hoffnung auf eine neue Glanzaera der Prager Oper. Und in der That: der imposante Beginn, das Aufleuchten des Sternes Stéger, versprach Erfüllung aller Erwartungen. Wurde in der Folge mit dem Verluste Stéger's und anderen Wendungen

zum Schlimmern auch der Glanz geringer — noch Eine große That fällt in die zweite Aera Stöger: diese war es, welche den schon damals vielgenannten Reformator in der musikalischen Welt, den „Dichter-Componisten" Richard Wagner, einführte in die Musikstadt Prag ....

Selten hatte man einem theatralischen Ereignisse mit so außerordentlichem Interesse entgegengesehen, als der ersten Opernvorstellung unter Stöger's zweitem Régime. Kein Plätzchen im Hause war unbesetzt, als am 17. April 1852 die „Stumme von Portici" das Opernrepertoire eröffnete. Die Vorstellung war „sensationell" durch und durch. Ein Chor, wie ihn so imposant Prag nicht gehört, brachte alle die auf grandiose Massenwirkung berechneten Nummern so effectvoll zur Geltung, daß viele derselben, auch die Preghiera in Es-dur, mit einem selten erlebten Enthusiasmus aufgenommen wurden. Theuere Vocalkräfte, ja ganz ansehnliche Sänger waren von Stöger für seinen Opernchor gewonnen worden. Auch das Orchester, in welchem Mildner als Director, Bennewitz (Violine), Paulus (Viola), Goltermann (Cello), Hrabè (Contrabaß), Pisařowitz (Clarinette), Bauer (Oboë), Müller (Flöte), Janatka (Horn) wirkten, war verstärkt; aber dies Alles stellte die phänomenale Erscheinung des neuen Masaniello Stéger in Schatten. Ein zweiter Tichatschek stand und sang vor den Pragern. Noch nicht viele Jahre glänzte Stéger's Name in der Theaterwelt. Es war in den Vierziger Jahren, als ein junger Kroat, Namens Stazić, damals Apotheker-Subject, zu dem Regisseur des Theaters a. d. Wien, dem berühmten Staudigl, mit der Bitte kam, seine Stimme einer Probe zu unterwerfen. Staudigl bewunderte das herrliche Material des Sänger-Candidaten und übernahm sofort die gesangliche Ausbildung des jungen Mannes. Der stimmgewaltige Kroat erhielt auf sein Wort hin für die Dauer seiner Ausbildung von Pokorny eine monatliche Unterstützung von 50 fl., machte rasche Fortschritte und trat bereits nach drei Viertel-Jahren mit außerordentlichem Erfolge auf. Seinen kroatischen Namen hatte er in Stéger umgetauft, und dieser Name wurde bald in Wien, Pest und Prag populär wie selten

der eines Künstlers. Stéger's Organ ließ sich nur mit jenem des Tenorkönigs Tichatschek vergleichen; ja die Uebereinstimmung dieser beiden Tenore war selbst in der Vortragsweise und Deutlichkeit der Aussprache eine überraschende. Schon nach der Barcarole in der „Stummen" war der Enthusiasmus so groß, daß er dieselbe wiederholen mußte, und nach der Vorstellung, welche Versing (Pietro) und die Solotänzerin Kilány (Gattin des Balletmeisters) als Fenella brachte, mußten Stéger und Stöger immer wieder vor die Rampe. Jedes Auftreten Stéger's bedeutete ein ausverkauftes Haus; alles Interesse concentrirte sich auf den neuen Stern. Opernvorstellungen ohne Stéger machten leere Häuser, Tenoristen, die neben ihm auftraten, wurden nahezu insultirt. Eine Reihe von Aspiranten auf das Fach des zweiten Tenors verunglückte. Schließlich verschrieb Stöger einen renommirten Candidaten für das lyrische Fach, Mertens, während Emminger für Spieltenore ausersehen war. Mertens war contractlich eine Gage von 5000 fl. zugesichert; er debutirte und wurde, obwohl ein ganz achtbarer Sänger, ausgezischt Die Demonstrationen wiederholten sich, so oft er auftrat; aber Mertens hatte Geduld und hielt fast ein Jahr aus.

So lange Stéger als engagirtes Mitglied auf dem Theaterzettel stand, kam die Prager Oper aus den goldenen Zeiten nicht heraus. Jede neue Rolle brachte dem Schooßkinde des Opernpublicums einen neuen Triumph. Zudem war es Stöger geglückt, außer dem kroatischen Helden noch andere treffliche Kräfte für Prag zu gewinnen. Als Primadonna führte er den Pragern eine Sängerin ersten Ranges mit imposanten Mitteln, vollendeter Schule und prächtiger Erscheinung, Frau Behrendt-Brandt, vor. Ihr erstes Auftreten als Valentine neben Stéger's Raoul war ein ebenso glänzender Sieg wie Stéger's erstes Debut. Ein festes Engagement aber kam wegen der hohen Ansprüche der Sängerin nicht zu Stande. Sie sang mehre Monate als Gast mit Honorar und kehrte dann von Zeit zu Zeit zu neuen Gastspielen wieder, bis die Prager Oper in Louise Meyer jene Primadonna gefunden hatte, deren sie bedurfte. Am 17. Juli

empfahl sich unter großen Ovationen Frau Behrendt-Brandt — die beste Donna Anna seit der Podhorsky und Großer — zum erstenmale als Norma, um nach Frankfurt in's Engagement zu gehen. Ihre Nachfolgerin Frl. Kellberg hatte einen schweren Stand, sich einigermaßen auf dem von einer so bedeutenden Künstlerin verlassenen Terrain zu behaupten, und doch verfügte sie über ein seltenes Materiale und eine vortreffliche Schulung. Nur ihr Repertoire war mangelhaft, und ehe dieser Fehler reparirt war, sang Frl. Kellberg bereits als Gemalin des Weimarer Bassisten Schmidt am Hoftheater jener Musenstadt. Eine Tochter dieser Sängerin trat später als jugendlich-dramatische Sängerin in den Verband des Prager Theaters. Die Altistin, welche Stöger bei seinem Directionsantritte nach Prag brachte, war Therese Janda, eine Sängerin, die mit einer anmuthigen Persönlichkeit einen sehr hübschen, auch in dem Altregister sonoren Mezzosopran vereinigte. Sie kam am 1. Mai 1852 als Nancy, sang und siegte. Therese Janda war zwei Jahre in Prag, nahm am 8. April 1854 einen sehr ehrenvollen Abschied und trat in den Verband des Hannover'schen Hoftheaters. Dort wurde sie die dritte Gattin Marschner's, der in Hannover als Capellmeister wirkte, und trug viel zur Verschönerung der letzten Lebensjahre des unsterblichen Componisten bei. In der Folge vermälte sie sich mit einem Bruder des Ministers Bach, dem Director des Mozarteums in Salzburg, Otto Bach. Etwas später als Therese Janda war Frl. Wagner als jugendliche Sängerin in's Prager Engagement getreten, dem sie als absolvirte Conservatoristin Ehre machte. Eine Verkettung unglücklicher Verhältnisse brachte sie von Prag weg; sie starb gebrochenen Herzens in jungen Jahren zu Leipzig.

Nicht so glatt und erfolgreich wie die Debuts dieser beiden Damen ging die Neubesetzung des Coloraturfachs vor sich. Fräulein Staudt, welche gleich in der Eröffnungs-Oper als Elvira debutirte, wurde bald nach ihrem Engagementsantritte krank und konnte es überhaupt zu keiner rechten Beliebtheit bringen; Louise Tipka debutirte im ersten Directionsjahre Stöger als Isabella, Königin der Nacht und Elvira, konnte jedoch erst, als sie einige

Jahre später wiederkam, in Prag festen Fuß fassen. Entschiedenes Glück hatte Laura von Bracht, die am 30. Sept. 1852, von Wiesbaden kommend, als Lucia debutirte, eine liebenswürdige, distinguirte Sängerin mit umfangreichem Organe, das freilich an einem gewissen Oboën-Timbre litt. Frl. v. Bracht war drei Jahre eine Zierde der Prager Oper, welche ihr die Schöpfung mancher operistischen Glanzrolle dankt. Einen ähnlichen Gewinn wie das Engagement der Bracht bedeutete die Acquisition Steineckes als Baryton für die Prager Bühne. Steinecke hatte das schätzenswerthe Glück, gleich in den ersten Tagen des Stéger-Enthusiasmus beachtet zu werden. Die Erinnerung an Kunz, seinen Vorgänger, war noch frisch, und trotzdem errang der neue Debutant als Prinzregent am 19. April 1852 einen schönen Erfolg, dessen Dauerhaftigkeit sich in einer mehrjährigen Wirksamkeit erwies. Steinecke stand nicht mehr in seiner ersten Blüthenperiode; aber sein Baryton war von der sympathischesten Art, seine Methode und Vortragsweise meisterhaft; er war überdies die beste schauspielerische Kraft, die seit lange die Prager Oper besessen. Als erster Wolfram und Telramund Prags ist Steinecke unvergeßlich in ihrer Geschichte. Das Bassistenfach füllten neben ihm noch immer Versing, Strakaty und in Bufforollen Brava aus; Versing allerdings nur mehr kurze Zeit. Die längst gefürchtete finanzielle Katastrophe brach über den Bassisten, der zu Allem eher, als zur Finanzwirthschaft und Oekonomie Talent hatte, endlich herein. Er verließ Prag — seine weiteren Lebensschicksale sind bekannt. Unmittelbar neben dem Flüchtling war ein junger, hoffnungsvoller Bassist herangewachsen, der mit Erfolg in die Bresche treten konnte: Dr. Karl Schmid. Die Carrière des jungen Sängers war keine alltägliche. Zu Uerkheim im Aargau (Schweiz) am 9. April 1825 als Sohn eines Pastors geboren, hatte er auf der Universität Tübingen Medicin und gleichzeitig bei Silcher Gesang studirt. Nach erfolgter Promotion zum Doctor der Heilkunde wandte er sich nach Prag, um auf den berühmten Kliniken dieser Stadt zu prakticiren. Die Schweizer-Colonie hielt beim „goldenen Hasen" ihre Zusammenkünfte, wobei es oft recht leb-

haft herging. Dr. Schmid allein, eine imposante Persönlichkeit, erfreute sich einer unbedingten Autorität in dem sehr unruhigen Kreise, und wie sein kolossaler Baß gar oft die Stimmen der Streitenden übertönte und Ruhe gebot, so übertönte er auch bei gemeinsamen Liedern mächtig die Organe aller Commilitonen. Stöger, den wir als glücklichen Stimmenjäger kennen, hörte endlich auch von dem schweizerischen Bassisten im „goldenen Hasen", wußte es zu vermitteln, daß sich der jugendliche Sänger auch einmal in seiner Anwesenheit in einem Privatcirkel hören ließ, schätzte das Edelmetall dieser Stimme sofort nach seinem vollen Werthe, veranlaßte die weitere Ausbildung des Sängers, der schon in der Sophienakademie unter Direction Vogels verdienstvoll mitgewirkt hatte, und bewog ihn dazu, am 22. Sept. 1852 zum ersten Male als Sarastro aufzutreten. Der schweizerische Arzt ragte über Alle empor, wie mit seiner Hünengestalt so auch mit seiner Riesenstimme. Man bewunderte die geradezu sensationelle Qualität der Intervalle vom kleinen f hinan, die leicht ansprechende und sonore große Octave dieses Organs, dem in allen Registern auch eine oft elektrisirende Ausdrucksfähigkeit zu Gebote stand. Nach einigen Monaten trat Dr. Schmid in's definitive Engagement.

Dies war das Ensemble, in welchem Steger sang. Um ihn gruppirte sich Alles, und selbst die trefflichsten unter den eben Angeführten schienen zu nichts als zur Staffage für den Gefeierten vorhanden. Und doch, wie kurz war die Herrlichkeit! Kaum Ein Jahr war dahin, und schon wurde die Kunde laut, Er, der Unvergleichliche, gehe. In der That war von Wien aus bereits wieder die Angel nach dem entkommenen Goldfisch ausgeworfen worden, und der Köder einer höheren Gage verfing. Obwohl Steger's Contract mit der Prager Direction noch bis April 1854 in Kraft stand, ließ Stöger seinen primo uomo doch ziehen, erweicht durch die dringende Bitte, ihm seine Carrière nicht zu verderben und gegen eine Entschädigung von 5000 fl. Um dem Publicum den Abschied von seinem Liebling nicht allzuschwer zu machen, zersplitterte man den Trennungsschmerz auf eine ganze Serie von Abschiedsabenden. In jeder seiner speciellen Glanz-

rollen nahm Stéger einen besonderen Abschied. Noch am 5. Febr. des Jahres 1853 hatte er in „Rigoletto" den Herzog von Mantua creirt und zum ersten Male das „Donna é mobile" aus der Kehle geschmettert. Dann sang er den Wilfried Ivanhoë in „Templer und Jüdin" und machte mit seinem Ferdinand in Skraup's „Meergeusen" Furore. Am 26. April sang Stéger zum letzten Male den Edgar in „Lucia", und immer üppiger blühte der Enthusiasmus, als er den Lionel neben der Pester Primadonna Gundy als Martha, den Stradella (in Anwesenheit des Erzherzogs Franz Karl), den Raoul, Robert, Gennaro in „Lucrezia", den Otello, den Sever zum letzten Male sang, zumal Stéger von Partie zu Partie immer nur zu wachsen schien. Am 26. Mai gab der Intendant Ritter v. Bergenthal dem scheidenden Helden zu Ehren eine Abschiedssoirée, welche fast alle künstlerischen und musikalischen Notabilitäten Prags in Bergenthal's gastlichen Salons versammelte. Einer Vocalcomposition von Franz Skraup folgte die Uebergabe eines von Herrn v. Bergenthal dem scheidenden Sänger gewidmeten, mit musikalischen, künstlerischen und poetischen Beiträgen gefüllten Albums. Frl. Lechner trug ein von Joseph Bayer verfaßtes Preisgedicht auf Stéger vor, das große Theilnahme fand. Den höchsten Grad erreichte der Beifall, als Stéger im Verein mit Frl. Wagner zwei Scenen des in Prag noch unaufgeführten „Tannhäuser" zu Gehör brachte. Man wollte es gar nicht begreifen, daß — im Besitze eines solchen Tannhäuser — mit der Aufführung der epochalen Oper so lange gezaudert werden konnte. Der 28. Mai brachte endlich die letzte Abschiedsvorstellung des Gefeierten im Theater. Man gab den ersten Act aus „Tell", den zweiten aus „Lucia" und den dritten aus dem „Meergeusen". Das glänzendste Publicum füllte das Haus, und die Dankbarkeit für die durch Stéger gebotenen Kunstgenüsse kam in dröhnenden Applaussalven zum Ausdruck. Zum Schlusse ging ein Blumen- und Kranzregen von seltener Nachhaltigkeit und Reichhaltigkeit nieder, und — die Prager Oper war um ihre Sonne ärmer.

„Ein Organ von sympathischer Klangfarbe in den höchsten,

von kolossaler Kraft in den mittleren Registern, selbst noch sonor an der äußersten Grenze der kleinen Octave" — wurde als Stéger's privilegirtes Eigenthum gerühmt. Daß ein Tenor mit solchen Schätzen ein vernünftiges Publicum fanatisiren kann, ist begreiflich. So oft Stéger auf Gastausflügen wiederkam — und er kam sehr oft — empfing ihn Prag mit demselben Enthusiasmus. Später lebte Stéger in den angenehmsten Verhältnissen in Ofen, oder auf seinem Landsitze in Gyula (Ungarn). Er verkaufte das Haus, um durch keine Sorge dafür beengt zu sein. Einen großen Theil des Jahres brachte er in Barcelona in Spanien zu. Noch in vorgerückten Jahren sang er manchmal im ungarischen Nationaltheater zu Budapest, und der Tenorkönig verleugnete sich auch damals nicht in ihm.

Mit Stéger schien der gute Geist der Prager Oper entschwunden. Leere Häuser an Opernabenden waren auf der Tagesordnung. Auch im sonstigen Status der Stöger'schen Oper hatte sich seit der glänzenden Eröffnungsvorstellung so Manches geändert. Der Luxus mit kostbaren Stimmkräften im Opernchor hatte der Directionscasse mehr Opfer auferlegt, als sich mit ihrem Bestande vertrug, und schon zu Ostern 1853 sah und hörte man im Chore sehr Viele, die nicht mehr da waren. Der Knalleffect des prunkvollen Anfangs war verpufft, die Oper mußte nun unter normalen Verhältnissen die Probe ihrer Solidität ablegen. Director Stöger gab sich alle Mühe, die fatalen Schwierigkeiten zu bekämpfen. Für den entführten Stéger brachte er den Pragern einen primo uomo, der einst wenigstens annähernd so viel Sensation gemacht hatte als der croatische Tenor: am 31. Mai präsentirte sich als Jan von Leyden ein alter Bekannter, Reichel, und der Ersatzmann des Unersetzlichen hielt nicht ohne Blumenregen seinen Wiedereinzug auf die Prager Bretter. Etwas, den phänomenalen Umfang der Stimme, hatte Reichel mit Stéger gemein, ja seine Höhe war geradezu fabelhaft; in seiner berühmten Force-Nummer, dem Marsch in den „Franzosen vor Nizza", übertönte sein Tenor sogar das Schmettern der Trompeten. Ein in Theaterkreisen geläufiges Räthsel charakterisirte die hervorstechendste Lei-

stung Reichels. „Was geben Weilenbeck und Reichel zusammen?" fragte man. Die Antwort war: „Nar-ciß." Die erste Silbe galt dem an Absonderlichkeiten reichen Wesen des damaligen Charakterspielers, die zweite spielte auf die außerordentliche Höhe des Reichel'schen Tenors an. Ein Unicum war es, daß Reichel in „Robert der Teufel" das Original-Duett vor der Kirchhofsscene bis zum zweigestrichenen d mit voller Brustſtimme sang, so daß man eine Altstimme zu hören glaubte. Trotz dieser phänomenalen Vorzüge war Reichel durchaus nicht Künstler genug, um mit Stéger, in dem sich Kunst und Natur so glänzend vereinigten, erfolgreich concurriren zu können.

Im Juli 1853 kam auch Beck, der in den Vierziger Jahren gefeierte Quido, zu einem Gastspiele nach Prag, um die Trümmer seines Tenors bewundern zu lassen. Beck, bekanntlich einer der besten Entdeckungen Stöger's, war von Prag nach Petersburg gegangen, um dort als „König der Tenore" in Triumphen zu schwelgen. Nach dem Verlust seines Organs kam er als Cafétier nach Neapel. 1848 entdeckte er in Wien zufällig, daß die verlorene Perle, sein Tenor, doch noch nicht ganz verloren war; er eilte den Hallen der Kunst wieder zu und wurde in den Fünfziger Jahren in Weimar unter Liszt einer der Hauptanhänger des Wagner-Cultus. Beck war der erste Lohengrin auf der deutschen Bühne. Ueber seine spätere Lebensbahn wurde bereits berichtet.*)

Das Damenpersonale der Oper laborirte bereits stark an dem Mangel einer entsprechenden Primadonna. Stöger mußte sich mit Gästen behelfen, unter denen Frau Behrendt-Brandt am häufigsten vorkam. Von sonstigen Gästen rückte zuerst Frau Gundy, Gattin des Pester Theaterdirectors, in's Treffen, ohne durchzugreifen; dann kam Flora Schreiber-Kirchberger, eine in Prag erblühte Kraft, und endlich die liebenswürdige Wildauer. Die „k. k. Hofschauspielerin und Hofopernsängerin" machte mit

*) Beck starb am 4. März 1879 als Angestellter der Hofconditorei, welche Position dem einstigen „König der Tenore" die Fürstin Hohenlohe vermittelt hatte, in Wien.

ihrem so außerordentlich vielseitigen und originellen Repertoire in Prag dieselbe Sensation wie in Wien und anderswo. Außer ihren durch den innigen Bund von schauspielerischer und gesanglicher Meisterschaft berühmtesten Opernpartien, der Arline (Zigeunerin), der Linda und Regimentstochter, vermittelte die Wildauer den Pragern auch die Bekanntschaft mit ihren allerliebsten Genrebildern in einer Reihe von Alpenscenen. Sie spielte ihre unvergessene Schwoagrin Rosel im „letzten Fensterln" und ihre ebenso berühmte Nandl im „Versprechen hinterm Herd". Neben der Wildauer sah man damals Preisinger als Quandtner, Dolt als Loisl und Grauert als Freiherrn von Stritzow.

Mit den Gastspielen konnte aber auf die Dauer denn doch nicht über die brennende Primadonnenfrage hinweggegangen werden. Während der Intendant auf einer Dresdener Reise in Louise Meyer das lange gesuchte Juvel fand und gegen 6000 fl. jährlich an Prag fesselte, engagirte Stöger Frl. Schröder, eigentlich Mezzosopran, welche die Monate bis zum Eintreffen der Meyer über alle Verlegenheiten hinweghelfen sollte. Sie wurde die erste Frau Fluth in Prag. Am 29. Oct. 1853 hielten die „lustigen Weiber von Windsor" ihren Einzug. Die Constellation war günstig; treffliche Kräfte standen für die Novität zu Gebote. Versing-Falstaff wird von keinem Nachfolger übertroffen worden sein; Steinecke und Strakaty als Fluth und Reich, Fenton-Reichel, Junker Spärlich-Emminger, Dr. Cajus-Brava, Frauen Fluth und Reich-Schröder und Janda, die „süße Anna"-Wagner — das gab ein Ensemble, wie es kaum besser sein konnte, um die Oper in Prag einzubürgern. Neben den Stimmkünstlern wurde auch Romuald Bozek, der „Sonnengott" vom „Propheten" her, nicht vergessen, der diesmal einen „sensationellen" Mond construirt hatte, den er getreu nach der 1856 eingetretenen Mondesfinsterniß erhellte und verfinsterte nach Belieben, ein damals viel angestauntes Bühnenwunder.

Der Mond in den „lustigen Weibern" wurde bald nach seinem ersten Erscheinen überstrahlt von dem Glanze der Sonne, die in Louise Meyer im Jänner 1854 auf der Prager Bühne

aufging. Am 11. Jänner hielt die Diva ihren ersten Triumphzug über die Prager Bretter. Sie sang die Linda, und ihr kraftvoller, umfangreicher, durch und durch geschulter Sopran, ihre nette Erscheinung und ein an Tichatschek's Einfluß erinnerndes dramatisch belebtes Spiel gewannen ihr trotz der frischen Wildauer-Reminiscenzen der Prager Sympathien im ersten Anlaufe. Ihre Jessonda und Valentine sang sie bereits als erklärter Liebling, mit Beifallsstürmen schon bei ihrem Erscheinen empfangen. Die 6000 fl. Jahresgage — eine in den Fünfziger Jahren sehr respectable Summe — waren wenig im Vergleiche zu dem künstlerischen Gewinne, den der Prager Oper die Acquisition der Meyer brachte. Louise Meyer, in der gesammten deutschen Bühnenwelt unter dem Namen Dustmann-Meyer bekannt, war noch nicht zweiundzwanzig Jahre alt (geb. zu Aachen 1832), als sie nach Prag kam. Von ihrer Mutter, einer geschätzten Opernsängerin, hatte sie schon in früher Jugend die Kunst des Gesanges gelernt; das Materiale hatte ihr Mutter Natur reichlich zugetheilt. In Wien, wo sie ihre weitere Ausbildung erhielt, trat sie schon 1848 mit sehr gutem Erfolge im Josephstädter Theater auf, ging aber bald zu ihren Eltern nach Breslau und von da ans Hoftheater zu Kassel, wo sie zwei Jahre lang als erste dramatische Sängerin unter Leitung Spohr's wirkte, der sie zu seinen vorzüglichsten Jessondas zählte. Auf Gastreisen in Braunschweig, Hamburg und Berlin ehrenvoll aufgenommen, acceptirte sie ein Engagement in Dresden, wo sie Ritter v. Bergenthal für Prag gewann. Sie hat hier, so oft sie spielte, nur Glanzrollen gespielt. Bald nach ihrem Engagementsantritt (22. Febr. 1854) schuf sie die Titelrolle in Flotow's „Indra", und wohl nur einer solchen Indra im Verein mit der vortrefflichen Cigaretta des Frl. v. Bracht und dem Camoëns-Schmid war es zu danken, daß die Oper einen ziemlich guten Erfolg hatte. Leider entführte dasselbe Jahr, das die Meyer nach Prag brachte, zwei wackere Sängerinen, die Janda und Wagner, der Prager Bühne, ohne daß ein acceptabler Ersatz so bald gefunden wurde. Für Frl. Janda trat provisorisch ein Frl. Buck, für Frl. Wagner erst 1855 Frl. Panzer ein.

Um so günstiger wurde in dieser Zeit eine lange genug schwebende Frage, jene des lyrischen Tenors, gelöst. Ein Tenor mit Aussichten auf eine weite, glänzende Zukunft, dem sich sofort Aller Sympathien zuwandten, war gefunden: Johann Lukes. Lukes' Heimat ist Wildenschwert, wo er am 22. Nov. 1824 geboren wurde. Obwohl im Vaterhause weder von Eltern noch Geschwistern Musik getrieben wurde, offenbarte der Knabe doch schon frühzeitig ein so entschiedenes Talent zur Musik, daß er bereits mit sechs Jahren Unterricht im Gesang und auf der Violine bekam und mit acht Jahren in der Pfarrkirche seiner Vaterstadt ein Violinsolo vortragen konnte. Er wurde nun als Sängerknabe in die Abtei der beschuhten Augustiner zu Altbrünn aufgenommen, wo er als erster Sopranist bereits seine Erfolge hatte und neben seiner lieben Musik auch die Gymnasialgegenstände studirte, so daß er im 19. Jahr die juridischen Studien in Wien beginnen konnte. In Brünn hatte er auch Fagott, Posaune, Cello und Piano gelernt, also eine vielseitige musikalische Ausbildung genossen, die ihm als Juristen in Wien wohl zu statten kam. Er erwarb sich als Erzieher und Kirchensänger seinen Unterhalt, setzte überdies die Gesangsstudien an der Akademie der Tonkunst unter Proch's, Basadonna's und Gustav Barth's Anleitung fort und studirte Dramaturgie, Aesthetik, Declamation und italienische Sprache. Seinem inneren Drange folgend, wandte er sich 1853 denn doch der Bühne zu und gastirte im October am Olmützer Theater als Stradella mit solchem Erfolge, daß er trotz seiner constatirten Repertoirelosigkeit engagirt wurde. Binnen einem halben Jahre zählte sein Repertoire schon 24 Opern; er war der entschiedene Liebling des Publicums. Franz Skraup hörte ihn und schloß alsbald einen Contract für Prag mit 3000 fl. Gage mit dem Olmützer Tenoristen ab. Sein erstes Auftreten auf den vielbedeutenden Prager Brettern fiel auf den 26. April 1854, nachdem er schon früher in einer Soirée bei Bergenthal Proben seiner Tüchtigkeit abgelegt hatte. Daß der neue Arthur von Sirval neben der Linda einer Louise Meyer gefiel, ist eine Thatsache, welche die Begabung und Schulung des Sängers, der erst ein

Jahr in der Oeffentlichkeit wirkte, am besten illustrirte. Sein Stradella, die zweite Debutrolle, machte übrigens bei weitem mehr Glück. Den Herzog in „Rigoletto" sang Lukes bereits am 20. Mai als engagirtes Mitglied, und er faßte in Prag immer mehr Fuß, je öfter er sang. Außerdem war Lukes ein Concert- und Oratoriumsänger par excellence. Daß er trotz seiner Erfolge und Beliebtheit nicht immer einen entsprechenden Wirkungskreis fand, verleidete ihm frühzeitig die Prager Bühne; er verließ schon nach drei Jahren das Prager Engagement und beschloß, sich der -- Chemie, respective Bierbrauerei zu widmen. Die Eltern seiner Frau waren im Besitze eines Brauereietablissements, und Lukes zeigte große Lust, das Geschäft zu übernehmen. Mit jenem Feuereifer, der sein Wirken in jeder Richtung charakterisirt, warf er sich auf das neue Studium und ließ sich darin selbst nicht durch die außergewöhnlichen Erfolge stören, die er mit seinem Tannhäuser in Wien erzielte. Dort hatte der nachmals in Prag engagirte Tenor Ritter v. Kaminski die Partie creirt, aber nicht den erwarteten Erfolg gefunden. Da berief man telegraphisch Lukes nach Wien. Am 3. Sept. 1857 sang Lukes, der damals bereits die Prager Bühne verlassen hatte, in der zweiten Tannhäuser-Vorstellung im Wiener Thaliatheater (Direction Hoffmann) die Titelrolle, und die Oper schlug diesmal durch. Siebenmal in sechszehn Tagen sang er den Tannhäuser in Wien mit immer gleichem Beifalle; dann kehrte er zu seinen chemischen Studien nach Prag zurück. Er machte weite Reisen, um die großen Brauereien des In- und Auslandes kennen zu lernen, kam nach Frankreich, Belgien und England, besuchte im Winter 1860 die Vorlesungen Liebig's und Kaiser's in München, gleichzeitig in der Dieglmayr'schen Brauerei prakticirend, legte die Prüfung in der Bierbrauerei ab und reiste dann nach der Schweiz. Erst 1864 kehrte Lukes von der Fabrication des edlen Gerstensaftes wieder zur Oper zurück, wirkte zunächst an der Oper zu Brüssel, dann in Budapest und zuletzt am čechischen Landestheater in Prag, überall geschätzt als unvergleichlich geschulter Sänger. Heute bildet Lukes als Director einer vortrefflichen Gesangs- und Opernschule mit vielem Glücke junge Kräfte aus.

Die Acquisition der Louise Meyer und Lukes' hatte die erste Hälfte des Jahres 1854 zu einem bedeutsamen Zeitabschnitte in der Prager Operngeschichte gemacht. Das Jahr brachte aber noch ein Weiteres an interessanten Ereignissen. Der Barytonisten-König Beck und Frau Hermann-Csillag aus Wien ließen das Edelmetall ihrer Kehlen bewundern; eine vielversprechende Coloratur-sängerin, Frl. v. Ehrenberg, machte am 3. August 1854 als absolvirte Conservatoristin mit der Lucia ihren ersten theatralischen Versuch, und Kittl, der glückliche Componist der „Franzosen vor Nizza" und der „Waldblume" ließ nach ziemlich langer Pause wieder ein neues Werk, „Die Bilderstürmer" (Text von Dr. Jul. Eduard Hartmann), vom Stapel, das trotz der virtuosen Leistung der Meyer in der Partie der Clara nicht den Erfolg der „Franzosen" hatte. Aber die größte operistische That des Jahres kam zuletzt. Am 25. Nov. 1854 hielt der lange erwartete „Tannhäuser" seinen Einzug in Prag.

Wagner's erste Beziehungen zu Prag datiren schon aus dem Jahre 1832. Mit der ersten Symphonie, die er geschaffen, kam er in diesem Jahre von Wien in Prag an, und dieser Besuch Wagner's in der böhmischen Hauptstadt blieb bedeutungsvoll als eigentlicher Anfangs- und Ausgangspunkt seiner öffentlichen Erfolge. Damals stand Dionys Weber an der Spitze des Prager Conservatoriums, und der junge Leipziger Musiker mit seinem ernsten, ehernen Streben gewann dessen ganzes Herz, Weber bezeugte ihm seine Zuneigung auch in der That dadurch, daß er mehrere der Compositionen und darunter auch die eben vollendete Symphonie des jungen Wagner durch sein weltberühmtes virtuoses Zöglings-Orchester aufführen ließ. Wagner war dem Meister Dionys Weber außerordentlich dankbar, wenn er sich auch mit manchem Urtheile desselben, namentlich über Beethoven, nicht zu befreunden vermochte; er erkannte Weber's Autorität an und respectirte sie. Auch einer zweiten musikalischen Celebrität des damaligen Prag, Tomaschek, dessen Urtheil in der Moldaustadt das Gewicht eines Orakelspruchs hatte, dem jeder fremde Künstler in Prag seine Huldigung darzubringen pflegte, machte der junge Wagner

seinen Besuch und fand ermunternde Aufnahme. Eine dritte und zwar die intimste Prager Bekanntschaft Wagners aus jener Zeit war die des jungen Joh. Friedrich Kittl, der damals noch wohlbestallter Conceptspractikant beim k. k. Fiscalamt in Prag war, aber schon seine völlige Berufsänderung zu Gunsten der Musik im Plane hatte. Kittl und Wagner blieben Freunde, und ihre Freundschaft sollte in späteren Jahren durch eine gemeinsame That auch äußerlich auf das Ueberzeugendste documentirt werden. Außer diesen interessanten Bekanntschaften förderte der Aufenthalt Wagner's in Prag im J. 1832 auch den Text zu einer tragischen Oper „Die Hochzeit" zu Tage, welche er in Leipzig unter beifälliger Ermunterung seines Meisters Weinlig zu componiren begann, aber wieder zurücklegte, weil das Textbuch mit seiner grellen Handlung à la „William Ratcliff" nicht den Beifall seiner Schwester Rosalie fand. Im J. 1847 trat Wagner abermals zu Prag in nähere Beziehung. Sein Freund Kittl hatte ihm bei einem Besuche in Dresden seine unbezwingliche Sehnsucht nach einem Operntextbuche geklagt, und R. Wagner überließ ihm in seltener Großmuth den nach einem Roman von H. König gedichteten Text zu der Oper „Bianca und Giuseppe" oder „Die Franzosen vor Nizza". Die Oper wurde bekanntlich am 19. Febr. 1848 in Prag zum ersten Male gegeben und brachte dem Componisten, der selbst dirigirte, elfmaligen Hervorruf, dem Werke eine enthusiastische Aufnahme. Der Librettist R. Wagner wurde auf dem Zettel, seinem eigenen Wunsche gemäß, nicht erwähnt. Dieser Umstand verursachte es wohl, daß der Text zu den „Franzosen vor Nizza" fast nie unter Wagner's Werken angeführt wird.

Im Jahre 1849 begaben sich Director Hoffmann und Capellmeister Skraup von Prag nach Dresden, um den „Tannhäuser" zu hören — die Aufführung in Prag erklärten sie für unmöglich. Als Stöger (zu Ostern 1852) zum zweiten Mal Director wurde, rückte „Tannhäuser", mit dem sich Capellmeister Skraup immer mehr vertraut gemacht hatte, schon etwas näher. Am 4. April 1853 kam als Avantgarde in einer zum Besten des Armeninstituts im

Landestheater veranstalteten Akademie die Ouverture der Oper zur Aufführung und mußte — zum Verdrusse der „conservativen" Musiker, welche der Neuerung mißtrauisch entgegensahen — wiederholt werden. Am 10. Mai führte F. Skraup zum Vortheile des Orchester-Personals die grandiose Nummer des 2. Acts, welche den Sängerkrieg einleitet, mit großartigem Erfolge vor, und drei Tage später, am 13. Mai, brachte der Cäcilien-Verein unter Leitung des verdienstvollen, noch heute allem Schönen in der Musik ergebenen Directors Apt die letzte Scene des 1. Lohengrin Actes vor. Cäcilie Botschon-Soukup sang die Elsa, Reichel den Lohengrin; die Ortrud repräsentirte Frl. Marochetti, den König und Telramund die Herren Nedvěd (später Musikdirector in Laibach) und der nachmalige Oberfinanzrath Peters.

„Nehmen Sie meinen besten Dank," schrieb R. Wagner unterm 14. Juni 1853 an Apt, „für Ihre Bemühungen um die Aufführung meiner Arbeiten! Liszt hat mir Alles mitgetheilt, was Sie ihm über die letzte Aufführung eines Fragmentes aus „Lohengrin" meldeten. Ich bewundere Ihren Muth und Ihre Ausdauer und freue mich herzlich, beide mit erwünschtem Erfolge gekrönt zu sehen. Mißlich bleiben allerdings dergleichen Concertaufführungen dramatischer Stücke immer; ich selbst entschloß mich zwar kürzlich nothgedrungen zu etwas Aehnlichem, doch vermied ich hiebei alle eigentlichen dramatischen Situationen; wie ich mir half, ersehen Sie aus einem beifolgenden Programm, aus dem Sie sich vielleicht Einiges zu Nutze machen. Die Fragmente mußte ich alle besonders zuschneiden, mit gewissen Auslassungen und Zusätzen versehen, um sie aus dem Rahmen des Dramas kenntlich loszulösen. Wünschen Sie es, so steht Ihnen die Partitur dieser eingerichteten Fragmente einmal zu Gebote. . . ."

Wagner bereitete eben damals diese Fragmente für ein im October stattfindendes Musikfest vor und wünschte, daß die Prager Aufführung bis nach diesem Musikfeste warten möge. In bemerkenswerther Weise äußert er sich in einem Briefe de dato Zürich, 16. Sept. 1853 über die Einführung Rienzi's in dieses Programm:

„Rienzi liegt mir jetzt bereits etwas fern; doch glaube ich, daß namentlich das Finale des ersten Actes, die Introduction und das Finale des zweiten Actes (mit Ueberspringung des Balletes),

sowie das Gebet des Rienzi mit dem darauf folgenden Duette im 5. Acte im Concerte gute Wirkung machen würden ..."

In einer zu Ehren des scheidenden Tenors Stéger beim Intendanten Ritter v. Bergenthal veranstalteten Soirée kamen, wie schon erwähnt, mit Stéger Scenen aus „Tannhäuser", und endlich, am 25. Nov. 1854, die Oper selbst, von Ambros und Ulm warm befürwortet, zum Vortheile der Primadonna Louise Meyer zur Aufführung. Die Besetzung war:

Elisabeth: Frl. Louise Meyer (spätere Dustmann), Tannhäuser: Reichel, Venus: Frl. v. Bracht, Landgraf: Dr. Schmid, Wolfram: Steinecke, Walther: Lukes, Biterolf: Strakaty, Heinrich der Schreiber: Emminger, Reinmar v. Zweter: Brava, Hirtenknabe: Frl. Gautsch.

Der Erfolg war groß, die Aufnahme mitunter enthusiastisch. Alles war gethan, um dem sensationellen Werke auf das Würdigste gerecht zu werden. Das Conservatorium hatte seine sämmtlichen Eleven beigestellt, so daß in der Venusgrotte ein unterirdisches Bühnenorchester den Zauber der Scene erhöhen half. Der Nachtheil dieses unterirdischen Orchesters war freilich der, daß sich schon vermöge der verschiedenen Temperaturen der Localitäten nicht immer eine Einheitlichkeit der Stimmung bewerkstelligen ließ. Alle Bedenken — und die Zahl derselben erstreckte sich sogar auf das Vorkommen der Venus und der Hörselgrotte in der Oper — schwanden unter dem mächtigen Eindrucke der Première. Das Publicum folgte der vierstündigen Vorstellung, die um ½7 Uhr begann, mit Spannung, und wiederholt, so nach dem Sängerkampf, dem Abendstern-Liede u. s. w., brach enthusiastischer Beifall los. Apt berichtete dem Componisten über den Erfolg und die Aufnahme des Werkes in umfassender Weise. Wagner war angenehm berührt davon, und nur mit der Kritik, die er niemals in sein Herz geschlossen hatte, unzufrieden, obwohl dieselbe mit uneingeschränktem Lobe das erste Werk einer fremden, neuartigen Richtung begrüßt hatte.

„Daß es mit dem Tannhäuser in Prag so gut gegangen," schreibt Wagner de dato Zürich, 31. Dec. 1854 an Apt, „habe ich gewiß zu nicht geringem Theile dem zu verdanken, daß Sie bereits seit länger das Publicum auf meine Musik so glücklich vorzubereiten suchten. Der, wie es

scheint, gründliche Erfolg macht mir aber doch viel Freude. Haben Sie Dank für Ihre Theilnahme. Die starke Zusendung von Zeitungsartikeln zeigt mir, daß die Sache Aufsehen gemacht hat; daß bei der Gelegenheit viel vorwitziges und kenntnißloses Zeug losgelassen wurde, kommt wohl daher, daß viel Vorrath davon angesammelt war: mir sehr erklärlich! . . . Nun, möge es seinen guten Fortgang nehmen: kommt es dem ganzen Geschmacke zugute, so soll mich's umsomehr freuen. Jedenfalls bleibe ich Ihnen für die Energie, mit der Sie zuerst für mich eintraten, sehr verpflichtet."

Kapellmeister Skraup erhielt von dem Dichter-Componisten folgendes Schreiben:

Geehrtester Herr! Durch Madame Lehmann sind mir heute so günstige Berichte über die Aufführung des „Tannhäuser" in Prag, und namentlich über die große Sorgfalt, mit der Sie dieselbe vorbereiteten und leiteten, zugekommen, daß ich nicht anders kann, als meine Freude und meinen Dank dafür Ihnen auszudrücken. Wie ich bestimmt weiß, daß nur durch die größte Aufopferung von Seiten des Dirigenten ein wirklich durchgreifender Erfolg meines schwierigen Werkes herbeigeführt werden kann, so kann ich auch nicht zögern, für den heutigen Fall vor Allem Ihnen diesen Erfolg zuzuschreiben. — Waren Sie so glücklich, durch die Darsteller, so wie durch das Orchester gut unterstützt zu werden, so bitte ich Sie sehr, auch diesen mich zu empfehlen, und meinen besten Dank ihnen ausdrücken zu wollen. Da nun auf die Zustimmung der Künstler am meisten ankommt, so konnte mich die Nachricht Ihrer Theilnahme für meine Arbeit nur sehr beglücken. Nehmen Sie mit dieser einfachen, aber aufrichtigen Versicherung vorlieb. Glauben Sie aber auch, daß Freuden, wie Sie sie mir bereiteten, die einzigen sind, die mir jetzt noch Lust zu weiteren Arbeiten erhalten können. — Mit der Bitte, mich auch Herrn Director Stöger bestens zu empfehlen, verbleibe ich mit wahrer Hochschätzung und Ergebenheit der

Ihrige Richard Wagner.

Zürich, 2. Dec. 1854.

Die dritte Reprise beehrte Erzherzog Franz Karl mit seiner Gegenwart. Dem kunstsinnigen Erzherzog fiel der Riesen-Bassist Dr. Schmid auf, und, wie er schon so manche kostbare Kraft von Prag nach Wien entführt hatte, geschah es auch diesmal. Schmid wurde für die Hofoper mit 8000 fl. Gage engagirt und verließ schon im nächsten Jahre Prag. Am 31. März 1855 sang er in seiner Abschiedsvorstellung in drei Opernfragmenten Scenen aus drei seiner Glanzrollen, den Marcel in den „Hugenotten", den Walter Fürst in „Tell" und den Bertram in „Robert". Durch seine außergewöhnlichen Mittel hatte sich Dr. Schmid als Anfänger

eine solche Beliebtheit erworben, daß selbst seine Leistungen in ferner liegenden Partien (Figaro, Camoëns u. A.) freundlich aufgenommen wurden. Er verließ Prag, als er aus einem Anfänger ein wohlgeschulter, tüchtiger Sänger geworden war. Sein Nachfolger im Bassistenfache und speciell als Landgraf im „Tannhäuser" war Hr. Frény, ein gewandter, sicherer Sänger mit materiell-kräftigem Organe, das freilich an Sonorität des Klanges und Adel des Charakters hinter jenem Schmid's weit zurückstand.

Dem Glücke Tannhäusers that der Wechsel in der Person des Landgrafen nur wenig Eintrag. Er war rasch eine der beliebtesten Repertoire-Opern geworden. Ehe Louise Meyer im Sommer 1855 ihre erste große Gastspielreise von Prag aus unternahm, verabschiedete sie sich als Elisabeth und wurde mit Auszeichnungen überhäuft. Drei Monate feierte sie, fern von Prag, in Stuttgart und Wien Triumphe, und schon damals wurde auf Grund ihres glänzenden Gastspiels ihr Contract mit dem Kärtnerthortheater perfect, freilich mit der Bedingung, daß er erst mit Ende ihres Prager Vertrages (1857) in Kraft treten sollte. Während Louise Meyer anderswo glänzte, mußte man sich in Prag behelfen, wie man eben konnte. Und das Glück wollte der Prager Bühne wohl. Am 17. Mai präsentirten sich zwei Gäste, von denen man nie etwas gehört hatte, deren günstiger Erfolg aber desto mehr überraschte. Frl. Nathalie Selig, die in Haltung, Bewegung und Spiel an die Fehringer erinnerte, sang die Lucrezia Borgia, Adelheid Günther, eine jugendliche, sehr begabte Mezzosopranistin, den Maffio Orsini. Beide reussirten. Nathalie Selig bewies als Recha, daß man sie als annehmbaren provisorischen Ersatz für die beurlaubte Primadonna betrachten könne. Adelheid Günther, die Tochter eines hohen politischen Beamten in Berlin, war eine tüchtige Sängerin mit nicht großer, aber sympathischer Stimme und einem umfassenden Repertoire; so sang sie kurz nach ihrem Maffio die Rosine im „Barbier" und die — Elisabeth im „Tannhäuser". Mitte August kam, nachdem mittlerweile noch Sgra. Medori die Prager erfreut hatte, Louise Meyer wieder, und der Jubel war groß.

Die Sicherheit, den Liebling Meyer noch zwei Jahre zu besitzen, tröstete einigermaßen über den neuen Verlust, den die Prager Bühne im October 1855 mit dem Abgange des Frl. v. Bracht erlitt. Die gediegene, distinguirte Künstlerin sagte der Bühne überhaupt Valet, um zu Hymens Fahne zu schwören. Am 11. October verabschiedete sie sich als „Martha" mit vielen Ehren. An ihr war eine ausgezeichnete Repräsentantin des Coloraturfaches, eine wahre Zierde der Bühne verloren. Laura v. Bracht heiratete den Zuckerfabriksdirector Braun in Schönhof bei Podersam und starb daselbst in den Sechziger Jahren. Ueber die ersten Verlegenheiten nach dem Abgange der Bracht half besonders die Vielseitigkeit von Louise Meyer hinweg, welche am 25. October Adam's „Giralda" in Prag einführte, dann sogar als Venus mit glänzenden Gelingen für die Verlorene einsprang.

Das Jahr 1856 sollte der Primadonna abermals Gelegenheit geben, ihre dramatische Gestaltungsgabe an zwei Aufgaben in Opern des großen Reformators zu bewähren. Der Schwan Lohengrins sollte nun endlich sein Fahrzeug auch nach Prag lenken. Wieder entfaltete Director Stöger eine Rührigkeit nach allen Seiten. Der Garderobe-Inspector Kaška wurde eigens auf Reisen geschickt, um sich in der Costumefrage gehörig zu orientiren, das Orchester wurde verstärkt, Proben in massenhafter Zahl angesetzt. Am 23. Februar 1856 erschien der Gralritter zum ersten Male in Prag. Reichel war der erste Lohengrin, Louise Meyer schuf die Elsa, Auguste Stöger die Ortrud, Steinecke den Telramund, Freny den König und Brava den Heerrufer. Die Wirkung war nicht so mächtig wie jene des Tannhäuser. Der erste Act allerdings elektrisirte und trug sämmtlichen Solisten und dem Capellmeister F. Skraup dreimalige Hervorrufe ein; nicht so zündeten der zweite und dritte Act. Die Pracht der Costume, das Aufgebot einer Statistenarmee, das Arrangement insbesondere des Brautzugs waren übrigens aller Anerkennung werth. In der Darstellung trat vor Allem die Elsa der Meyer in den Vordergrund, eine dramatisch und gesanglich glänzende Leistung, welche jeder Opernbühne zur Ehre gereicht hätte. Richard

Wagner selbst richtete aus Zürich 27. März einen Brief an Capellmeister Skraup, der große Zufriedenheit, aber auch schon das berühmt gewordene souveräne Selbstbewußtsein des Meisters athmete. Er dankte Skraup für dessen Bemühungen um die Aufführung der Oper und meinte, „er habe große Sorgen um das Gelingen derselben gehegt, ja diese Sorgen seien so groß, daß er entschlossen sei, die Oper „Lohengrin" fortan keinem Theater mehr anzuvertrauen, bei dessen artistischen Vorständen er nicht die aufrichtigste Theilnahme dafür voraussetzen könne, denn selbst für diesen glücklichen Fall hänge noch von der besonderen Individualität der Darstellenden so viel für das wirkliche Gelingen ab, daß er (Wagner) es geradeswegs für ein halbes Wunder halten müsse, wenn er über den Eindruck der ersten Aufführungen so befriedigende Nachrichten erhalte, wie es dermal von Prag her der Fall gewesen sei." Nachdem der Meister noch den mitwirkenden Künstlern, namentlich den Damen Meyer und Stöger, seinen Dank ausgesprochen, erklärte er, daß der Prager Erfolg seines Tannhäuser und Lohengrin „den Wunsch einer Aufhebung seiner Verbannung aus Deutschland lebhaft in ihm erweckt habe".

Im Orchester des deutschen Landestheaters saß eine Freundin Wagner's, die Harfenspielerin Marie Lehmann-Löw, die Mutter der berühmt gewordenen Coloratursängerinen Lili und Marie Lehmann, die auch später als Rheintöchter in der „Nibelungen-Tetralogie" mitwirkten. Marie Lehmann senior, früher selbst eine gefeierte Sängerin, die dem Kasseler Hoftheater zu dessen Blüthezeit unter Spohr angehört hatte, war um das Jahr 1830 als Anfängerin nach Leipzig gekommen und durch Wagner's Schwestern mit diesem bekannt geworden; sie ließ sich bei ihren Gesangstudien von dem noch nicht zwanzigjährigen Jüngling auf dem Clavier begleiten und blieb mit dem Musiker, der ihr damals schwärmerisch ergeben war, auch später im freundschaftlichen Verkehre. Frau Lehmann gehörte, nachdem sie sich von der Bühne zurückgezogen hatte, als treffliche Harfenspielerin längere Zeit dem Orchester des deutschen Landestheaters in Prag an, und in dieser Stellung hat sie eifrig für die Aufführung des

„Tannhäuser“ und „Lohengrin“ in Prag gewirkt. Sie war es auch, welche ihm über den Erfolg seiner Werke nach Zürich Bericht erstattet und ihn auf die großartige Leistung der Frau Dustmann (damals Frl. Meyer) als Elsa aufmerksam gemacht hatte. Aus einem Briefe Wagner's an Director Apt aus Zürich, 15. Oct. 1856*) geht hervor, daß das „Prager Theater“ dem Verleger Wagner's für die Anschaffung der Partitur des „Lohengrin“ 15 Thaler pr. Courant und außerdem Wagner ein Honorar von 25 Napoleond'or (circa 230 fl. ö. W.) für das Aufführungsrecht bezahlte. Der Umstand, daß der Verkauf an das „Prager Theater“ und nicht an die damalige Direction Stöger erfolgte, fiel später, als Director Wirsing von Wagner's Verleger auf eine Entschädigungssumme für „unberechtigte“ Aufführung Wagner'scher Werke geklagt wurde, schwer in's Gewicht und wurde durch den hier erwähnten, den Acten beiliegenden Brief des Meisters erhärtet.

Die Theilnahme für Lohengrin nahm in Prag bei den weiteren Aufführungen nur noch zu; ja der Erfolg wurde erst mit der Zeit ein vollkommener. Als im September 1856 die 18. Versammlung deutscher Land- und Forstwirthe in Prag tagte, veranstaltete die Theaterdirection zu Ehren der vielen fremden Gäste eine eigene „Wagner-Woche“, welche abermals eine Novität des Meisters, den „fliegenden Holländer“, brachte. Auch Franz Liszt, der Freund und Schwiegervater Richard Wagner's, wurde zu dieser Wagner-Woche in Prag erwartet, kam aber erst am 20. Sept., um den Proben und der Aufführung seiner Graner Festmesse beizuwohnen, die am Sct. Wenzelsfeste in der Metropolitankirche zu Sct. Veit stattfand und kaum geringeres Aufsehen machte als eine Opernnovität seines Freundes Wagner. Der Dom war dicht gefüllt. Cardinal Schwarzenberg celebrirte das Hochamt, als Liszt persönlich seine Messe dirigirte, in welcher Frau Botschon-Soukup (Sopran), Frl. Müller (Alt), die Herren Reichel (Tenor)

*) Dir. Apt hat dem Verfasser dieses Buches seine interessante Correspondenz mit Rich. Wagner in der liebenswürdigsten Weise zur Verfügung gestellt.

und Strakaty (Baß) die Soli innehatten. Dem Domcapellmeister Johann Skraup gebührt das Verdienst, den berühmten Meister zur Prager Reise bewogen zu haben. Bei einem zu Ehren des Gastes veranstalteten Bankett überreichte Alexander Dreyschock unter allgemeinem Enthusiasmus dem genialen Meister im Namen der Prager Künstlerwelt einen reich ornamentirten silbernen Tactstab „zur freundlichen Erinnerung an den 28. Sept. 1856 in Prag".

Die weltliche Musiknovität „Der fliegende Holländer", welche am 7. desselben September der großen kirchlichen Musiknovität voranging, hatten die Prager schon in früheren Cäcilienvereinsconcerten bruchstückweise kennen gelernt. Sie kam noch später als Tannhäuser und Lohengrin, obwohl ihre Entstehungszeit bekanntlich noch vor die Reformations-Aera Wagner's fällt. Senta, das ideale „Weib der Zukunft", fand in Louise Meyer eine glänzende Repräsentantin, den Holländer sang Steinecke, den Daland Herr Freny, den Erik Herr Reichel, die Amme Frl. Günther, den Steuermann Herr Lukes. Außer dem Holländer als Neuigkeit brachte die Wagner-Woche des Jahres 1856 noch „Tannhäuser" und „Lohengrin", so daß man also wenigstens in dieser Woche Gelegenheit hatte, die Entwickelung der Wagner'schen Muse an diesen drei Opern theilweise zu studiren. Im Jahre 1857 gab Lukes statt Reichel den Tannhäuser mit vorzüglichem Erfolge neben einer neuen Venus, Jenny Brenner. Ihre Nachfolgerin im Hörselberge wurde Louise Tipka. Auch den berühmten Tannhäuser und Lohengrin des noch heute gewaltigen Wagnersängers Niemann bekamen (im Juli 1857) die Prager zu sehen und zu hören.

Ueber den Ereignissen der ersten Wagner-Triumphe in Prag sind wir so ziemlich von dem chronologischen Gange unserer Geschichte abgekommen. Das Jahr, welches „Tannhäuser" als Novität brachte, wies außer dieser Sensationsoper und der bereits beiläufig erwähnten „Giralda" von Adam nur noch eine „todtgeborene" Opernnovität: „Giovanna Daponte", Text von Otto Prechtler, Musik von Julius Benoni auf, einem jungen Schüler Sechter's

und Donizetti's. Zahlreicher als die Novitäten waren die Debutanten des Jahres. Für das einer neuen Kraft bedürftige Fach der jugendlichen Sängerin wurde im September Frl. Hallenstein engagirt, die aber schon nach vier Monaten durch Therese Müller, die gleichzeitige Localsängerin, abgelöst wurde. Da Louise Meyer, wo es nur immer anging, auch in dieses Fach hinübergriff, und z. B. eine der Glanzrollen der seconda donna, die Gabriele im „Nachtlager", für sich reservirt hatte, bekam die Repräsentantin des Faches ohnehin nur einen sehr beschränkten Wirkungskreis. Therese Müller erweiterte ihn, indem sie das Localfach mit besonderem Erfolge übernahm und dabei in der Oper aushalf, wo es Noth that. Die Therese Krones von heute konnte morgen einen allerliebsten Urbain in den „Hugenotten" abgeben. Als eigentliche lyrische Sängerin wurde im August Frl. Chaloupka, eine Pragerin und talentvolle Sängerin, acquirirt. Auf dem Terrain des Coloraturfachs ging es seit Ende 1855 seltsam zu. Damals war nach mehreren resultatlosen Debuts endlich eine treffliche Erwerbung gemacht worden. Am 11. Dec. hatte als Lucia Jenny Brenner debutirt und sofort mit ihrer ersten Rolle Aufsehen gemacht. Frl. Brenner, die sich rasch zum ausgesprochenen Liebling der Prager emporschwang und diese Beliebtheit eine lange Reihe von Jahren behauptete, hatte noch keine lange künstlerische Thätigkeit hinter sich. Ihr schönes, umfangreiches Organ ließ fast bedauern, daß sie nach dem Rathe ihres Lehrers Gentiluomo, Professors in der Horváth'schen Gesangsschule in Pest, die Carrière der Coloratursängerin jener der dramatischen Sängerin vorgezogen hatte, wenn sie für die erstere auch eine brillante Methode mitbrachte. Leider hemmte bald nach dem Antritt ihres Engagements eine permanente und, wie man glaubte, absichtliche Unpäßlichkeit die Wirksamkeit der neugewonnenen Sängerin, und Louise Meyer, sowie Auguste Stöger, welche sich viel in Prag aufhielt und erst später ein Engagement in Amsterdam annahm, halfen aus der Verlegenheit. Im Sommer gastirten überdies in Coloraturpartien Frl. v. Ehrenberg, die seit ihrem Abgang aus der Heimat an mehreren

großen deutschen Bühnen dem Prager Conservatorium Ehre gemacht und sich in zweijährigem Engagement zu Stettin ein Repertoire geschaffen hatte, und die aus früheren Jahren bekannte, damals Darmstädter Hofopernsängerin Rotter. Trat Jenny Brenner auf, so galt dies als theatralisches Ereigniß; erst nach einem verunglückten Dresdener Gastspielausfluge bequemte sie sich zu geregelter Thätigkeit.

Bezeichnend für den Sängerinen-Stand der Prager Bühne 1856 war es, daß die neben „Lohengrin" bedeutendste Novität des Jahres, „Der Troubadour", mit einem Gaste, Frl. Rotter, in der weiblichen Hauptpartie (Leonore) in Scene ging. Auch den Titelhelden der Oper, die am 19. Juli mit großem Effect zum ersten Male in Prag erschien, sang ein Gast, der vielgefeierte Stéger, und seit Jahren waren so turbulente Gunstbezeugungen, mit denen Stéger als Manrico überhäuft wurde, nicht dagewesen. Das bis in alle Winkel gefüllte Haus schien durch die Verdi'sche Oper vollkommen fanatisirt. Nach der Finalarie des 3. Actes, die Stéger in der italienischen Ursprache sang, donnerte es Beifallssalven und hagelte es Kränze und Bouquets auf die Bühne. Auch die übrige Besetzung (Leonore-Rotter, Luna-Steinecke, Azucena-Günther) machte Glück. Einige Monate später fanden die Reprisen durchaus mit einheimischer Besetzung statt. Frl. Brenner feierte mit der Leonore einen Triumph, und als Manrico vollbrachte Lukes das Wunderwerk, nach Stéger einen durchschlagenden Erfolg zu erringen. Nicht lange darauf debutirten zwei Schüler der v. Horváth'schen Gesangsschule in Pest, aus welcher auch Frl. Brenner hervorgegangen war: die Altistin Sarolta Ács und der Tenorist Fektér als Azucena und Manrico mit großem äußerlichen Erfolge. Das interessanteste Troubadour-Gastspiel aber war wohl jenes Manuel Carrion's, der das berühmte hohe C in der Schreistretta in Prag einbürgerte.

Carrion's Prager Triumphe fielen bereits in eine Zeit (September 1857), da Stöger's zweite Directionsperiode zur Neige ging. Wie die Blätter im Herbste, so fielen in den letzten Jahren seiner Regierung Künstler und Künstlerinen von seinem

Bühnenstamme ab. Die Erste, welche laut Contract ging, war Louise Meyer, einer der härtesten Verluste, welche die Prager Oper treffen konnten. Noch am 20. Nov. 1856 hatte sie in der anderswo veralteten, für Prag neuen Halévy'schen Oper „Das Thal von Andorra" die Mairose gesungen. Am 26. Dec. spielte sie schon die erste ihrer „letzten Rollen", die Martha, und nun folgten wie zu Stéger's Zeiten die übrigen Abschieds-Vorstellungen. Die vorletzte war ihre Elisabeth im „Tannhäuser", die letzte (am 30. Dec.) die Linda, jene Partie, mit welcher Louise Meyer ihre außerordentliche Beliebtheit in Prag begründet hatte. Ihre Abschieds-Linda war von einem schier unendlichen Blumen-, Strauß- und Kranzregen begleitet, der am Schlusse sich zur höchsten Intensität steigerte. Selbst nach den üblichen Abschiedsworten der scheidenden Primadonna und nach der Versicherung des Oberregisseurs, Frl. Meyer werde bei erster Gelegenheit wieder kommen, nahmen die Hervorrufe kein Ende. Gegen Ostern 1857 folgten Frl. Brenner und Lukes der Meyer. Beide traten am 1. April in „Rigoletto" zum letzten Male auf — eine stürmische Vorstellung. Die Ovationen für die scheidende Brenner nahmen einen geradezu demonstrativen Charakter an und richteten sich speciell gegen die Direction, welche man für das Scheiden der Sängerin verantwortlich machte, während Stöger behauptete, die Coloratur-Primadonna habe ihm außer den unverschuldeten Störungen einer vielmonatlichen Krankheit noch ungezählte verschuldete Schwierigkeiten gemacht, die sie mit den Disciplinargesetzen in Conflict brachten. Die Scheidende blieb trotzdem Märtyrin in den Augen des Publicums; sie ging, um nach einigen Jahren wiederzukehren und die Herzen der getreuen Prager neuerdings zu erobern. Lukes verabschiedete sich in doppelter Eigenschaft: mit dem Herzog in „Rigoletto" als Bühnensänger und am 6. April im Sophieninselsaale als Inhaber des Tenorparts in Beethoven's großer D-dur-Messe als Concert- und Kirchensänger vom Prager Publicum, dem er glücklicherweise auch nicht für immer verloren blieb.

Nach Ostern rückten die Ersatztruppen in's Gefecht. Man hatte sich nach dem Abgange der Meyer im Primadonnenfache

theils durch Gastspiele, theils durch die Vielseitigkeit des Frl. Günther einige Monate fortgeholfen. Die neue Primadonna, welche dann endlich aus Graz ankam, war Emilie Schmidt, eine interessante Erscheinung, deren Aeußeres frappant an Eugenie, die damals im Zenith stehende Kaiserin der Franzosen, erinnerte. Emilie Schmidt hatte bereits ein Jahr früher als Gast ihre vorzügliche Befähigung zur Ausfüllung eines von Louise Meyer verwalteten Amtes dargethan. Am 15. April 1857 trat sie ihr Prager Engagement als Lucrezia mit großem Erfolge an. Ihr Organ, ein schöner, namentlich in der Tiefe sehr ausdrucksvoller, in der Höhe sympathischer Mezzosopran, setzte sie in die Lage, ebensowohl die Elisabeth im „Tannhäuser" als z. B. die Fides zu singen. Zu ihren Glanzrollen zählte die Leonore in „Fidelio". — Als Nachfolgerin der Brenner führte sich eine Debutantin aus früheren Jahren, Luise Tipka,*) am 18. April als Lucia ein. Sie kam, als noch im Publicum der Brenner-Enthusiasmus glühte, und hatte sich ihre Position unter schweren Kämpfen zu erobern. Sie war in den Jahren seit ihren ersten Debuts (1852) am Prager Theater zu einer Gesangskünstlerin hohen Ranges herangereift, welche das verschlungenste Fioriturenwerk der italienischen

*) Louise Tipka ist zu Güns in Ungarn geb., offenbarte frühzeitig bedeutende musical. Fähigkeiten und wurde die begabteste Schülerin des neuerrichteten Günser Musikvereins, in dessen Concerten sie Dr. Aug. Schmidt, ein trefflicher Liedersänger und Musikschriftsteller, hörte. Er erwirkte bei ihrem Vater die Einwilligung zur musicalischen Berufs-Carrière der Tochter, Louise T. trat in's Wiener Conservatorium, bildete sich unter Schmidt's Anleitung an den besten Vorbildern, genoß sodann den Unterricht des damals berühmtesten Gesangsmeisters Kunt und des Meisters Arlet und erhielt, nachdem sie mehrmals mit größtem Beifall in Concerten gesungen, ihr erstes Engagement nach Oedenburg, das aber rasch gelöst wurde, als ihr trotz des glänzenden Debuts der praktische Director Kottaun statt der Gage einfach Logis und Kost bei sich anbot. Von Woltersdorff nach Königsberg berufen, sang sie dort anderthalb Jahre, ging von dort nach Pest und bald nach Graz, wo sie drei Jahre, gefeiert vom Publicum, glücklich und erfolgreich wirkte, um sodann — unter Capellmeister Neswadba künstlerisch fortgebildet — dem Rufe Stöger's nach Prag zu folgen. Wir werden ihr in der folgenden Directionsperiode wiederbegegnen.

Oper spielend bewältigte. Trotzdem mußte sie das Prager Terrain mühevoll genug erobern. Schon in den ersten Monaten ihrer Prager Wirksamkeit forderten „Stimmen aus dem Publicum" durch Inserate in den Blättern das Wiederengagement der Brenner. Nur das seltene künstlerische Vermögen, die Distinction ihres ganzen Wesens, ihre hohe Bildung und persönliche Liebenswürdigkeit konnte all' diese Gegnerschaft besiegen und jene künstlerische und sociale Stellung der Künstlerin in Prag begründen, die sie dort eingenommen.

Das durch Lukes' Abgang erledigte Gebiet der Tenorpartien wurde theils durch Fektér, theils durch eine neugewonnene tüchtige Kraft, Eduard Bachmann, vertreten, welcher rasch neben Reichel zum Heldentenor heranwuchs. Eduard Bachmann war ein geborener Prager (geb. 12. Sept. 1831) und hat in seiner Vaterstadt unter Direction Kittl das Conservatorium absolvirt, freilich nicht als Sänger, sondern als — Oboëbläser unter Prof. Bauer. Als Oboist machte Bachmann im Jahre 1849 mit Musikdirector Labitzky eine Concertreise durch ganz Deutschland, war 1850—51 im Theaterorchester zu Preßburg engagirt, worauf er im Concertorchester der Herren Franzl und Maschner als Oboë-Concertist wirkte. Nach Auflösung dieses Unternehmens nahm Bachmann Engagement bei der Musikcapelle des sächs. Leibregiments in Dresden, ferner bei Johann Strauß, mit dem er eine größere Concerttour unternahm, und schließlich im Orchester des ungar. Nationaltheaters in Pest. Hier entdeckte der wiederholt erwähnte Kunstmäcen Hr. v. Horváth Bachmann's herrlichen Tenor-Baryton, überlieferte ihn Prof. Gentiluomo zur weiteren Ausbildung, und bereits am 14. Febr. 1855 konnte sich der Ex-Oboist als Sänger im ungar. Nationaltheater mit großem Erfolge hören lassen. Er sang noch mehrere Male abwechselnd am ungar. und deutschen Theater in Pest, machte besonders mit seinem Barbarino in „Stradella" Glück und stand bereits vom December 1855 bis März 1856 am deutschen Theater in Pest in festem Engagement als Sänger. Zur Bildung eines größeren Repertoires ging Bachmann dann mit noch einigen Collegen der Horváth'schen Schule nach Agram,

wo er selbst als Regisseur, Jahn als Capellmeister der Truppe fungirte. Von Agram ging es nach Amsterdam, wo Bachmann vom Oct. 1856 bis Juni 1857 als Heldentenor wirkte und dann beschloß, zur weiteren Ausbildung nach Italien zu gehen. Auf der Durchreise nach Mailand besuchte er seine Verwandten in Prag und trat bei dieser Gelegenheit am 24. Juni 1857 zum ersten Male als Alamir in „Belisar" auf der Bühne seiner Vaterstadt auf. Aus dem fixirten einzigen Gastspielabend wurden mehre, und als nach der dritten Gastvorstellung Capellmeister Proch nach Prag kam, um den glücklichen Debutanten für Wien zu engagiren, schloß Dir. Stöger in aller Eile einen langjährigen Contract mit Bachmann ab, den dieser am 31. Juni 1857 als Masaniello antrat. Bereits im ersten Jahre seines Prager Engagements wurden Wünsche laut, Lohengrin solle durch Bachmann gegeben werden, da Reichel als Lyonel und Arnold im „Tell" bereits so deutliche Spuren von Stimm-Abnahme gezeigt habe, daß er diesen Partien nicht mehr gewachsen sei. Bachmann lebte sich immer mehr in die Gunst des Prager Publicums ein, dessen Liebling er bis zu seinem Abgang blieb.

Während 1857 in dem jungen Bachmann die Direction Stöger eine werthvolle Kraft gewonnen hatte, kündigte sich in anderer Hinsicht um diese Zeit doch bereits eine Lockerung des festen Gefüges der Stöger'schen Oper an. Das alte Ensemble war nicht mehr da; auch am Dirigentenpulte saß ein anderer, allerdings tüchtiger Mann, der sich erst allmälig in die Schwierigkeiten seines neuen Amtes hineinarbeiten mußte. Franz Skraup war zu Ostern desselben Jahres gekündigt und außer Thätigkeit gesetzt worden, ohne daß seinerseits ein Demissionsgesuch eingereicht worden wäre. Einen ihm aufoctroyirten Urlaub nahm Skraup nicht an; dagegen erhielt er im November 1857 sein Pensionsdecret, ohne daß es ihm vergönnt war, zwei Monate vorher das dreißigjährige Jubiläum seiner Dirigenten-Thätigkeit in Prag an dieser Bühne selbst zu begehen. Skraup verabschiedete sich in einem Zeitungsinserat von dem Prager Publicum und gründete zunächst eine Gesangsschule in Prag. Ueber seine ferneren Schick-

sale bis zu seinem 1872 in Rotterdam erfolgten Tode haben wir an früherer Stelle berichtet. Stöger hatte sich in aller Stille um einen Nachfolger für F. Skraup umgesehen. Nachdem eine Zeit lang bereits der zweite Capellmeister Tauwitz neben oder statt Skraup große Opern dirigirt hatte, erschien am 15. April 1857 zum ersten Male Joseph Nesvadba am Dirigentenpulte. Nesvadba (recte Hamáček) war am 19. Jäner 1824 zu Vyšker in Böhmen geboren, hatte in Jičin die Gymnasial-, in Prag die philosophischen Studien zurückgelegt, dabei aber schon fleißig Musik getrieben. 1844 trat er in čechischen Opernvorstellungen (Freischütz, Blaubart, Stradella) auf, wurde im Mai 1848 als Capellmeister nach Karlsbad, dann nach Olmütz, 1850 nach Brünn, 1854 nach Graz berufen, von wo ihn Stöger nach Prag berief. Er hat sich hier mit der Zeit nicht nur als Dirigent, sondern auch als Compositeur beliebt gemacht. Von seinen čechischen Liedern wurde besonders „Bětulinka" durch Bachmann populär. 1859 kam er als Capellmeister der ital. Oper nach Berlin, 1861 nach Hamburg, 1864 nach Darmstadt, wo er mit unermüdlichem Eifer und vielem Glücke bis zu seinem am 20. Mai 1876 erfolgtem Tode als Hofcapellmeister wirkte. Großherzog Ludwig decorirte ihn noch kurz vor seinem Tode mit dem Orden Philipp's des Großmüthigen. Nesvadba fand in Prag, wie gesagt, kein günstiges Terrain vor. Mehrere Lieblinge des Publicums waren gegangen worden, andere waren in der Periode der Abnahme, selbst der Veteran Strakaty hatte bei Gelegenheit der 70. Jahresfeier von Mozart's „Don Juan" am 4. Nov. 1857 (die erste Aufführung des „Don Juan" in Prag hatte freilich am 29. Oct. und nicht 4. Nov. 1787 stattgefunden) als Pedro nach dreißigjähriger Wirksamkeit sein Abschiedsbenefiz gefeiert und wirkte nur mehr als Pensionist in der Oper mit. So konnte sich des neuen Capellmeisters Thätigkeit erst frei entfalten, als die neue Direction wieder die natürliche Festigkeit in den Prager Opernkörper brachte. Jene Don Juan-Feier bildete noch einen der letzten Glanzmomente der Stöger'schen Oper. Nach dem großartigen ersten Finale zeigte sich die Büste des unsterblichen Meisters, umgeben von

dem gesammten Personale, von Genien und den Jahresbezeichnungen der Opernwerke. Das effectvolle Tableau, arrangirt von Regisseur Rosenschön, erregte allgemeinen Enthusiasmus. Im Uebrigen waren, außer den Gastspielen Niemann's, Carrions und des Berliner Tenors Formes, die schönen Tage der Oper gezählt. Und doch, mochte das Ende auch nicht dem prunkenden Anfange und den Wagner-Triumphen früherer Jahre entsprechen — die zweite Stöger'sche Directionsperiode hat ebenso wie die erste genug der Ereignisse gebracht, um sich ein ehrendes Andenken in der Geschichte der Prager Oper zu sichern.

Trotz dieser Thaten und Erfolge sollte es dem alten Praktiker dennoch nicht gelingen, das Directionsscepter noch einmal — zum dritten Male — zu erringen. An Schwierigkeiten und Mißständen hatte es in der letzten Zeit seines Regimes allerdings nicht gefehlt. Mit strengster Gewissenhaftigkeit und vollster Sachkenntniß hatte der Intendant Wenzel Ritter v. Bergenthal das Wirken und die Maßnahmen der Direction überwacht. In einer Intendanz-Note vom 12. Jäner 1856 führte dieser würdige Cavalier eine Reihe von Punkten an, in denen Stöger gegen seine Pflicht gefehlt habe: das Decret kehrte sich gegen die des Instituts „nicht würdige" Ausstattung der Stücke, gegen die minder entsprechende Besetzung mehrerer Fächer, den Mangel an frischen Stimmen im Chor, empfahl vorsichtige Verwendung engagirter Kräfte und die Beschleunigung des Knaack'schen Engagements; andererseits aber hielt Hr. v. Bergenthal auch mit seiner Anerkennung für viele Maßnahmen der Direction nicht zurück, so daß Stöger wohl den Druck der Oberaufsicht empfinden konnte, aber auch die Gerechtigkeit und Sachkenntniß seines Intendanten anerkennen mußte. Und nicht die Intendanz allein war es ja, welche die Schwächen des Instituts erkannte: auch in Presse und Publicum erhoben sich gewichtige Stimmen des Tadels. Der Gewinn glänzender Kräfte wie Stéger's und der Louise Meyer täuschte nicht über starke Lücken hinweg.*) Als einen Hauptfehler erkannte man den Mangel

*) Der Personalstand im letzten Jahre der Stöger'schen Direction war folgender: Wenzel Berger Ritter v. Bergenthal, k. k. Truchseß und

eines höheren künstlerischen Strebens und ästhetischer Principien bei dem theatralischen Routinier Stöger und den viermaligen Wechsel der Oberregie, der eine einheitliche künstlerische Tendenz nicht aufkommen ließ. Auf seine reiche Bühnenerfahrung gestützt, stand Stöger den Wünschen und Beschwerden des Publicums nur zu oft ablehnend oder theilnahmslos gegenüber. Der Conflict, in welchen er im April 1857 mit Weilenbeck gerieth, weil er eine Absage desselben wegen schwerer Erkrankung der Mutter nicht gelten ließ, und die Entlassung der Coloratursängerin Brenner erzeugte überdies eine gewisse Animosität in Prag gegen den Bühnenleiter; in dieser Stimmung übersah man keinen Fehler desselben und vergaß die großen Verdienste, die sich Stöger in einer Periode von achtzehn Jahren und noch zuletzt durch die Einführung Richard Wagners um die Bühne erworben. Stöger selbst war verdrossen und unzufrieden vor Allem deßhalb geworden, daß er seinen Contract unter Verzicht auf die Landessubvention gemacht hatte. Grollend berechnete er, daß er innerhalb vier

---

Gub. Rath, Kronhüter des Ritterstandes &c. &c., Intendant. — Actuar Hr. Jos. Walter. — Dir. und Untern. Joh. Aug. Stöger. — Theaterarzt Dr. Maschka. — Oberreg. Aug. Wolff (Reg. d. Sch. und L.); Chauer, artist. u. techn. Leiter des Sommertheaters; C. Rosenschön, Reg. der Op. u. Posse. — 1. Capellm. Neswadba, 2. Cap. Tauwitz, 1. Orch.-Dir. u. Solosp. Mildner, 2. Orch.-Dir. Wedral, 2. Solosp. Poznansky. — Secretär Ludw. Jos. Sinzig, 1. Cass. Ulbricht, Logen-Abonn.-Cassier Czermak, 2. Cass. Muschik, 3. Cass. Schmitt, Tages- und Abonn.-Cassier Pisecky, Bibl. Winarz. — Inspection: Hametner, Lang, Mießler I. — Theaterfeldw. Reichstein. — Souffleurs: Lukan, Martinetz. — Schauspiel: Herren: Brava, Chauer, Dietz, Dolt, Fischer, Frey, Gutenthal, Hametner, Hradetzky I. u. II., Illner, Kolar I. u. II., Nikolai, Paetsch, Pokorny, Preisinger, Römer, Scutta, Sekira, Siege, Walter, Weilenbeck, Wolff, Zechtiel; Damen: Fr. Allram-Lechner, Frl. Dietz, Fr. Frey, Frl. Fries, Frl. Heintz, Fr. Kolar, Frl. Lipsch, Frl. Th. Müller, Fr. Rohrbeck, Frl. Rudloff, Fr. Szegöffy, Frl. Weisbach, Frau Wiedermann, Fr. Zechtiel. – Kinderrollen: Emma Polz, kl. Klettner. — Oper. Herren: Bachmann, Böhm, Brava, Dolt, Emminger, Fekter, Freny, Illner, Preisinger, Reichel, Steinecke, Strakaty, Wagner; Damen: Frl. Fries, Gautsch, Günther, Müller, Pollak, Schmidt, Tipka. — Chorpersonale: Herren Chordir. Tauwitz, Schmidt (Inspic.), Sänger Bayer,

einhalb Jahren 67.000 fl. mehr ausgegeben habe als sein Vorgänger Hoffmann, der in derselben Zeit 45.000 fl. Subvention eingestrichen habe, so daß sich eine Differenz von 112.000 fl. ergebe; die besten Kräfte habe er an die Hofoper abgeben müssen, mit welcher Prag nicht concurriren könne, gleichwohl seien die Lücken mit Ostern 1857 ausgefüllt worden.

Stöger's Finanzlage hatte abermals eine solche Verschlimmerung erfahren, daß der Landesausschuß seine Bücher einer strengen Prüfung unterziehen und die etwas krausen Verhältnisse auf das Genaueste klarstellen ließ. In einer Zuschrift, welche der bedrängte Director am 17. März 1857 an den mit dieser Revision betrauten ständischen Buchhalter Miltner richtete, entwirft er in trüben Worten ein trübes Bild seiner Lage. Im J. 1843 habe er ein Baarvermögen von 200.000 fl. besessen, 1846 beschränkte sich sein Besitz auf zwei Häuser (in der Rosengasse und an der Bastei, die großartige Ausstattung des Rosengasse-Theaters, die Realitäten in Wissotschan, (landtäflicher Hof Nr. 41 und Apolinarihof) und 10.000 fl. baar, die er von Hoffmann für einen Theil seines Fundus erhalten; nach dem Verkauf jener Realitäten

Böhm, Fleischmann, Horacek, Hradetzky I. II., Knahl, Kropp, Mießler II., Nikolai, Notzar, Petak, Pohl, Schmidt, Simm, Stolz, Welleba, Zechtiel. Damen: Baar, Chmela, Duffek, Eberl, Hynek, Hradetzky, Kropp, Lenners, Martinetz, Mestrik, Meerward, Peterzilka, Schmidt, Sinzig, Uber, Weisbach, Welleba, Zechtiel. — Ballet: Hrn. Kneisel (Arrangeur), Prochaska (Correp.), Holzbauer (1. Solotänzer), Frl. Segny (1. Solot.). — Herren Heß, Hicka, Kneisel, Snischek, Taubeles; Damen: Brda, Maresch, Markarth, Mischek, Pokorny, Rangel (I., II., III.), Reinhardt, Reisinger, Schmidt, Werner, Wessely. Orchester: 46 eng. Musiker. Ständ. Theatermaler: Mößner. Decor. Jaich. Theatermeister Seiffert.

Böhmische Bühne: Intendant: Wenzel Ritter v. Bohusch, Dir. Stöger, Reg. Jos. Chauer, Capellm. Tauwitz. — Schauspiel: Herren: Chauer, Hametner (Insp.), Illner, Kaschka, Kolar I. und II., Krtin, Lapil, Mießler, Musil, Nikolai, Pokorny, Schimanowsky, Sekira, Slawsky, Strakaty, Welleba, Zechtiel. Damen: Fr. Duffek, Hynek, Kolar, Martinetz, Peschke, Wiedermann, Zechtiel, Frls. Gautsch, Kropp, Lipsch, Petrzilka, Weisbach. — Oper: Herren: Böhm, Brava, Illner, Knohl, Kropp, Nikolai, Sekira, Strakaty, Trautsch, Welleba, Zechtiel; Damen: Fr. Lenners, Martinetz, Zechtiel, Frls. Gautsch, Peterzilka, Weisbach.

und Abzahlung aller Schulden sei ihm damals immer noch ein Vermögen von 90.000 fl. verblieben. Nach Aufgabe seiner Josephstädter Theaterpachtung habe er an Pokorny 12.000 fl. Ablösung bezahlt, dann in Steiermark ein von seinem Bruder angekauftes Gut verwaltet und 1852 mit 40.000 fl. Vermögen wieder die Prager Direction übernommen. In Folge harter Verluste im ersten Jahre jedoch habe sich eine Schuldenlast angesammelt, die er nun (1857) auf 14.000 fl. C. M. beziffern müsse.

„Es ist traurig für einen alten Mann," schreibt er, „der, wenn er auch sonst keine Verdienste hat, doch stets den Ruf eines streng rechtlichen Mannes sich bewahrt hat, in solche Bedrängniß zu gerathen, daß er nur durch fremde Unterstützung hoffen darf, in seinen letzten Lebenstagen nicht zu darben. Ich besitze jetzt gar kein weiteres Vermögen als meinen Fundus; auf diesen bin ich 14.000 fl. schuldig. Trete ich 1858 von der Direction zurück, so hänge ich von der Willkür des Käufers ab, da ich bei meinem Alter keine Zeit habe, lange zu zaudern. Erhalte ich durch die Munificenz der h. Hrn. Stände und durch die Gnade Sr. Maj. keine Entschädigung für die erlittenen Verluste der vergangenen, keinen Zuschuß für die letzte Zeit meiner Direction, so sehe ich einer recht trüben, traurigen Zukunft entgegen. Zu dieser Ueberzeugung gelangte ich schon vor 2½ Jahren, und ich ging meinen verehrten Hrn. Intendanten Baron v. Bergenthal wiederholt um seine gütige Verwendung wegen des früher meinem Vorgänger bewilligten Zuschusses an. Nach der jetzt höheren Orts und auf meinen Wunsch angeordneten Revision hoffe ich zuversichtlich, daß die Güte und Billigkeit der h. Hrn. Stände mein Gesuch und meine Bitte gewiß gerechtfertigt finden werden, und so einen alten rechtlichen Mann, der einen großen Theil seines Vermögens an das seiner Leitung anvertraute Institut, also an das Eigenthum der h. Hrn. Stände, verwendet hat, nicht in seinen letzten Tagen dem Kampfe mit Noth und Entbehrungen überlassen werden.
Hochachtungsvoll Stöger."

Wenn sich Stöger nun nochmals entschloß, mit allem Nachdruck um das Prager Theater zu concurriren, so mochten ihn der erwiesenermaßen treffliche Besuch des Hauses in den letzten Jahren, die sichere Aussicht auf Gewährung einer Landessubvention und zwar im Betrage von 10.000 fl. C. M. jährlich für den Director dazu bewegen. Und an Mit-Concurrenten fehlte es trotz der von Stöger so oft hervorgehobenen bedrängten Lage eines Prager Bühnenleiters keineswegs.

Eine Reihe von Bewerbern um die Prager Bühne trat 1857 in die Schranken: Director Stöger in Compagnie mit Thomé, dem Director von Riga, die Directoren Hoffmann und Pokorny (Miteigenthümer des Theaters a. d. Wien), Blum (Olmütz und Kaschau), Strampfer (Temesvar), endlich Friedrich Haase, Kaufmann Liegert und Capellmeister Skraup; schließlich aber blieben nur zwei ernste Bewerber übrig — Hoffmann und Thomé (letzterer in stiller aber nicht anerkannter Compagnie mit Stöger). Die Proposition, Stöger allein die Leitung auf weitere drei Jahre zu belassen, fand keine hinreichende Unterstützung, die Entscheidung zwischen Hoffmann und Thomé aber fiel am 7. September 1857 zu Gunsten des Letzteren aus. Am 26. März 1858 empfahl sich im „Barbier von Sevilla", derselben Oper, mit der sich Stöger vor 24 Jahren in Prag eingeführt hatte, das Opernpersonal der scheidenden Direction, und besonders Adelheid Günther*) war es, die als Rosine mit herzlichen Ovationen bedacht wurde. Am 27. März 1858 fand die letzte Vorstellung unter Stöger statt. Man gab zum Vortheile des Oberregisseurs Wolff eine Novität, das dreiactige Lustspiel „Die weiblichen Studenten" von Dr. Joachim Lederer und die „Plauderstunden". Nach Schluß der Vorstellung trat Weilenbeck vor, dankte dem Publicum für Gunst und Nachsicht und gab die feierliche Versicherung ab, „daß er nur ungern und unfreiwillig Prag verlasse". Oberreg. Wolff sprach das Abschiedswort im Namen des abwesenden Stöger, der den beabsichtigten Ovationen auf der Bühne aus dem Wege gegangen war. Am 28. März (Sonntag) gab man als „neutrale" Wohlthätigkeitsvorstellung zum Besten des Taubstummeninstituts den „Abbé de l'Epée" mit Chauer in der Titelrolle und dem Taubstummen-Zögling

---

*) Adelh. Günther, geb. 12. Juli 1834 zu Thorn, zuerst in Neisse, Danzig, Köln eng., nach Abgang von Prag in Breslau, gast. in Deutschland, Holland, Belgien, nahm nach Verlust der Stimme dramatischen Unterricht bei Fried. Herbst, wurde als Heroïne in Detmold und Düsseldorf eng., † aber schon 18. Oct. 1865 zu Teplitz.

Hajek als Graf Solar, die Charwoche aber galt der Vorbereitung für die neue Aera, die Direction Thomé. Der Uebergang war nicht schroff und unvermittelt, denn im Hintergrunde, allerdings als nicht-officielle Person, stand der ergraute Director-Veteran Stöger — sein Name behielt noch Klang und Bedeutung in der Prager Theaterwelt.

XIX.

Director Franz Thomé in „stiller Compagnie" mit Stöger (1858—60). — Das Schauspiel 1858—60. — Errichtung des Neustädter Theaters. — Die Intendanz.

(Thomé's Lebensgang. — Čechische und deutsche Eröffnungsvorstellung. — Neue Schauspielkräfte: Conrad Hallenstein, F. B. Hassel, die Damen: Remosani, Auguste Baison, Auguste Burggraf, Monhaupt, Komiker Markwordt, Edmund Sauer als jugendl. Held und Liebhaber. — Candidaten für das Charakterfach: Loewe, Keller, Bergmann, Max Urban. — Personalstatus des Schauspiels 1859. — Repertoire und Gäste. — Carl v. Bukovics' erstes Sänger-Debut in Prag. — Enthüllung des Radetzky-Denkmals; Festvorstellung. — Abschied von Auguste Rudloff, Tod Chauer's. — Die Gründung des Neustädter Theaters. — Deutsche und čechische Eröffnungsvorstellung. — Die Sommersaison im Kriegsjahre 1859. — „Flick und Flock." — Die Prager Schiller-Tage. — Der Schwanengesang des nationalen Friedens in Prag. — Der Umbau des Landestheaters am Obstmarkt. — Wechsel in der Intendanz; Resignation Bergenthal's und Amtsantritt des Ritters von Bohusch. — Das Sitz- und Stimmrecht der Logeneigenthümer neubestätigt. — Auflösung der stillen Compagnie Thomé-Stöger. — Stöger's Tod.)

Der neue Director des Prager Theaters, Franz Thomé, hatte eine bewegte und ehrenvolle künstlerische Laufbahn hinter sich. Geboren zu Wien als der Sohn eines Kanzleibeamten des russischen Botschafters Fürsten Rasumovsky, zog er nach des Vaters Tode mit der Mutter nach Dresden, wo er in der katholischen Schule und am Gymnasium seine erste Ausbildung erhielt; als sich seine Mutter zum zweiten Male verheiratete, folgte er derselben nach Wien, wagte dort in seinem siebzehnten Lebensjahre den ersten Schritt auf die Bühne und wirkte nun als jugendlicher Liebhaber an einer Reihe deutscher und österreichischer Bühnen, kam mit der Operngesellschaft des Mainzer Directors Schumann 1842 nach Paris und trug das Seinige dazu bei, die schiffbrüchige deutsche Gesellschaft durch Veranstaltung von Concerten wieder

flott zu machen. Nach der Heimkehr wirkte er in Nürnberg und übernahm sodann die Leitung der Theater von Laibach und Triest, 1847 jene des berühmten gräflich Skarbek'schen Theaters in Lemberg, sodann abermals jene der vereinigten Bühnen von Laibach, Klagenfurt und Triest, 1850 die Direction des Landestheaters in Graz, das sich unter seiner Führung zu einer der angesehensten Opernbühnen entfaltete. „Man muß den Propheten in Wien hören, in Prag sehen," hieß es damals in der Bühnenwelt. Als Thomé 1853 unter einer großen Zahl von Bewerbern zum Director des Rigaer Theaters erkoren wurde, gab ihm die Grazer Bürgerschaft in mannigfacher Weise Achtung und Sympathie kund. Und die Wahl Thomé's, eines Mannes von erprobter künstlerischer Bildung, von oft bewährter Umsicht und Energie schien in der That auch für das Prager Theater eine glückliche Bedeutung zu gewinnen. Die Verbindung mit Stöger, der seit vielen Jahren in inniger Fühlung mit dem Prager Theater stand, konnte ihm die Kenntniß des neuen Terrains erleichtern und manche Sorge, manche der geschäftlichen Agenden abnehmen, die sich gerade in der letzten Zeit so stark gehäuft hatten. Thomé war es auch beschieden, die seit langer Zeit angestrebte und vorbereitete Spaltung des Prager Theaterwesens in nationaler Hinsicht, die Loslösung eines besonderen čechischen Theaterkörpers von dem alten deutschen Mutterinstitute, zu erleben und in diese epochale Neugestaltung der Prager Theaterverhältnisse persönlich und thatkräftig eingreifen zu müssen.

Am Ostermontag (5. April) 1858 begann die Aera Thomé in Prag. Eine čechische Nachmittags-Vorstellung bot dem Director zum ersten Male Gelegenheit, vor das Publicum zu treten. Man gab das historische Trauerspiel „Soběslav, selský kníže" von Klicpera. Frau Kolar sprach den Prolog, in welchem Thomé versicherte, dem čechischen Theater eine liebevolle Pflege zu widmen — ein Versprechen, das er selbst noch mit einigen čechischen Worten bekräftigte. Abends war das Haus überfüllt: es galt der ersten deutschen Vorstellung der neuen Direction, welche Mozart's „Don Juan" in folgender interessanter Besetzung brachte:

Don Juan — Hr. Steinecke; Leporello — Hr. Brava; Don Pedro — Hr. Eilers; Donna Anna — Fr. Dustmann-Meyer; Don Ottavio — Hr. Fekter; Donna Elvira — Frl. Mik a. G.; Masetto — Hr. Rafael; Zerline — Frl. Holland.

Die Titus-Ouverture leitete den Abend ein, dann sah man das neue Personal um den Director gruppirt, der in einem würdigen und einfachen Prolog der Hoffnung Ausdruck gab, die Bühne Prags, einst die erste Deutschlands, auf eine ihren Geschichte entsprechende Höhe zu bringen. Louise Dustmann-Meyer, die als Gast den Eröffnungs-Abend verherrlichte, wurde stürmisch begrüßt, aber auch Thomé hatte Eindruck gemacht, und sein Opernpersonal fand im Allgemeinen Gnade vor den Augen der Prager. Der zweite Abend war dem Schauspiel geweiht. Man sah Goethe's „Egmont", und der Zettel brachte manche interessante Neuigkeit. — Bewährten alten Kräften wie Fischer (Oranien), Marie Frey (Margarethe), Fr. Szegöffy, Frey (Brackenburg), Dolt (Jetter), Dietz (Bruyk), Preisinger (Ruysum), Siege (Ferdinand), Walter (Vansen), Kolar (Richard) und Anderen reihten sich mehre Neue an. Die Titelrolle spielte ein junger talentvoller Darsteller, Conrad Hallenstein, den Alba ebenfalls eine neue Kraft, Hr. Loewe, den Macchiavell Hr. Schuster und das Clärchen war eine neue, fesselnde Rolle des Frl. Rudloff. Besondere Aufmerksamkeit fand der neue Candidat für das Fach der ersten Helden und Liebhaber, Conrad Hallenstein,*) der mit diesem Debut den Grundstein zu seiner langjährigen und angesehenen künstlerischen Position in Prag legte. „Ein junger Mann von empfehlendem

---

*) Conrad Adolf Hallenstein war geb. 1835 zu Frankfurt a. M. als Sohn eines Theater-Inspectors, der sich auch durch Frankfurter Localpossen bekannt gemacht hatte. Anfangs für den Kaufmannsstand bestimmt, deb. Conrad H. schon im 19. Lebensjahre als Raoul in der „Jungfrau" in Frankfurt, kam nach einj. Engagement nach Hamburg, 1856 nach Königsberg, 1857 nach Aachen, 1858 nach Prag, wo er bis 1871 im Vollbesitze aller Sympathien engagirt blieb, um nach beifällig aufgenommenem Gastspiel im Burgtheater (Nov. 1870) mit 1. Mai 1871 in den Verband der ersten deutschen Bühne zu treten, der er noch heute als Darsteller und Regisseur angehört.

Aeußeren" — so schilderte ihn die Kritik vom Jahre 1858 — „mit einem sonoren, weichklingenden Organ, das zum Herzen zu sprechen vermag. Seine Declamation überstürzt sich zeitweilig, wie sein ganzes Spiel noch Ruhe und Sicherheit vermissen läßt, doch ist im Ganzen eine schöne künstlerische Entwickelung von ihm zu erwarten." Als Ingomar und Carl („Räuber") bekräftigte Hallenstein diese gute Meinung, und sein ferneres Wirken rechtfertigte vollauf die Erwartungen, die seine Debuts geweckt hatten; er wurde eine Stütze des Prager Schauspiels.

Unter den übrigen Schauspielkräften, die sich in der ersten Zeit der neuen Direction vorstellten, ragte zunächst F. B. Hassel hervor, ein Künstler, dessen Name für Prag eine ähnliche Bedeutung gewinnen sollte wie ihrerzeit die Namen Bayer, Polawsky, Feistmantel. Als Cantal in dem Schauspiel „Der Fabrikant" führte sich Hassel in Prag ein, und sollte dieser Stadt fortan mit geringer Unterbrechung treu bleiben bis zu seinem Tode. Hassel, der nach seinem rechten Vater eigentlich „Laube" hieß, ist in Spangenberg, einem kleinen Festungsstädtchen bei Kassel 1815 geboren. Sechs Jahre alt, kam er mit seinem Stiefvater Hassel nach Kassel, wo der letztere ein Engagement beim kurfürstlichen Hoftheater antrat, und schon 1824, also im Alter von kaum 9 Jahren, nahm er Engagement als „Chorknabe" bei demselben Institut. Man nannte ihn nach seinem Stiefvater einfach „Hassel", und seither führte er diesen Künstler- und Adoptivnamen consequent weiter. Schon 1825 finden wir den 10jährigen Künstler in der „Zauberflöte" als „ersten Knaben" am Zettel des Kasseler Theaters. Bald that er sich in den Aufführungen der vom Regisseur Gerber errichteten Theaterschule im Hoftheater so hervor, daß er schon in seinem 15. Lebensjahre ein Engagement in Heiligenstadt bei Göttingen annehmen konnte, aber der Director des Heiligenstädter Musentempels ließ nach vier Wochen seine Getreuen im Stich, und vergaß in der Eile auf die fälligen Gagen. Der jugendliche Mime Hassel wanderte im strömenden Regen per pedes apostolorum die Landstraße entlang nach Kassel. Zum Glück übernahm gerade damals sein früherer Lehrer Gerber die Direction

in Bremen und engagirte Hassel dahin. Mit einem Louisdor Reisegeld in der Tasche, das Ränzlein auf dem Rücken, pilgerte Hassel in die Hansestadt, wo er nach 14 Tagen, noch mit Ersparnissen von dem Reisegelde, eintraf (1830). Verletzte künstlerische Eitelkeit und mangelhafte Beschäftigung hätte ihn beinahe zu einem Bruche mit der Direction getrieben, wenn er nicht plötzlich den in seinem Busen schlummernden Opernsänger entdeckt hätte. Der engagirte Heldentenor Knaust hatte sich, gerade als Spohr's Oper „Faust" in Vorbereitung war, bei einem Sprunge auf der Bühne den Fuß verletzt und Hassel sprang für ihn als Goldschmied Franz ein. Der Erfolg war so günstig, daß der Capellmeister dem jungen Hassel Gesangsunterricht gab. Die Sänger-Carrière war ihm eröffnet, die „Naturburschen", die er bisher gespielt, wurden mit Verachtung gestraft. Schon 1833 sang Hassel den Telasco in Spontini's „Cortez", den Jago im „Othello", den Cinna in der „Vestalin", ja sogar 1834 in der Eröffnungsvorstellung des von Dir. Gerber mit übernommenen Oldenburger Hoftheaters den Don Juan. Darüber vernachlässigte er aber das Schauspiel nicht und erfreute sich im Genre jugendlich-humoristischer Rollen einer großen Beliebtheit. Mit Vorliebe sang er auch in den damaligen Vaudevilles und Spielopern; in der großen Oper war Marie Löw, später Mad. Lehmann, die bereits erwähnte Prager Harfenvirtuosin und Mutter der Sängerinen Lili und Marie Lehmann, seine Partnerin, der er mit großer Herzensneigung zugethan war. Von Bremen kam Hassel als erster Helden- und Spieltenor nach Rostok, von wo aus Opern-Ausflüge nach Stralsund und Greifswald gemacht wurden. Bei einem dieser Ausflüge unter der neuen Direction Engelken entfloh Hassel nebst seinem Collegen Christen mit Hilfe der Greifswalder Studenten seinem Director, wurde aber in Magdeburg eingeholt, in's Stockhaus gesetzt und mit neuem Vertrag nach Stralsund escortirt, wo er nun einige Zeit unter Polizeiaufsicht stand und Stubenarrest halten mußte. Der „Durchgang" übrigens war verziehen, Hassel wurde sogar Opernregisseur, erkaufte, nachdem er sich 1837, in seinem 22. Lebensjahre, mit der Opernsoubrette

Frl. Habig vermält hatte, mit seinen Ersparnissen und mit Hilfe eines befreundeten Schiffsmaklers ein Hotel in Rostok, das er nach der zuletzt von ihm gesungenen Partie „zum treuen Schäfer" benannte und zwei Jahre mit Glück leitete. Schon 1847 aber stand der „treue Schäfer" wieder auf der Bühne; er erhielt ein Engagement in Dresden als Tenorbuffo, gastirte auf dem Wege dahin mit außerordentlichem Erfolge in Potsdam und ließ sich von Commissionsrath Woltersdorff statt nach Dresden nach Königsberg als Opern-Regisseur sowie für humoristische Rollen in Oper und Schauspiel engagiren, und er mußte dies Engagement antreten, obwohl er sein unaufschiebbares Debut in Dresden vortrefflich absolvirt und damit das Anrecht auf ein Hoftheater-Engagement erworben hatte. Hassel blieb 10 Jahre bei Woltersdorff in Königsberg (von Mai 1847—1857), wo damals auch Sonnenthal und Hallenstein engagirt waren, als Vertreter des Directors; einen Winter leitete er auch Operette und Lustspiel in Elbing. „Hassel" — schreibt Woltersdorff in seiner „Geschichte des Königsberger Theaters von 1744—1855" — „betrat die hiesige Bühne zuerst als Zampa und Fra Diavolo. Er ist bis auf den heutigen Tag (1856) in den vielseitigsten Charakteren, in Oper und Schauspiel, als vortrefflicher Opernregisseur und als zeitweiliger Geschäftsleiter in Abwesenheit des Directors eine Säule derselben geblieben." Woltersdorff trug Hassel eine Contractsverlängerung für die ganze Dauer seiner Direction an, aber Hassel refusirte, weil mittlerweile seine Tochter (nachmals Frau Hallenstein) als Opernsoubrette, geleitet von der Mutter, in die Welt gewandert war. Nach kurzem Engagement als Oberregisseur in Breslau trat er eine ähnliche Stellung in Bremen an, wo er mit seiner Familie vereint war, und kam von dort 1858 als Regisseur und Darsteller für Väter- und Charakterrollen nach Prag. Was Hassel der deutschen Bühne Prags war, ist dort unvergessen. Seine mustergiltigen Schöpfungen auf dem Gebiete des Lustspiels haben ihm den Ehrentitel eines „Prager La Roche" erworben; er hat mit nie zu erschütternder Pflichttreue und wahrer Künstlerschaft bis Ostern 1882 in Prag gewirkt und sich als Mensch wie als Dar-

steller nur Achtung und Sympathien erworben. Wir werden ihm noch wiederholt in diesem Buche begegnen. Im Jahre 1858 galt es, durch ihn den bisher nicht ersetzten Grauert vergessen zu machen, und was Niemand gelingen wollte, gelang Hassel. In der Titelrolle des Vaudevilles „Fröhlich" zeigte der Debutant auch seine Begabung für den derberen Humor und seine Routine als Sänger, die ihn auch für das Amt als Opernregisseur vorzüglich befähigte — er hat dies Amt zehn Jahre innegehabt.

In der zweiten Schauspielvorstellung der Thomé'schen Direction lernte man eine neue liebenswürdige Darstellerin kennen, Frl. Remosani; sie debutirte als Selma in „Mutter und Sohn" und nahm durch jugendlich anmuthige Erscheinung, warmen und innigen Ton der Rede sofort für sich ein — ihre Isaura in Raupach's „Schule des Lebens" verstärkte diesen guten Eindruck. Nicht unfreundlich wurde eine andere Debutantin, Frl. Baison, aufgenommen, die sich als Rosa im „schwarzen Peter" vorstellte, ihren Ruf in der Bühnenwelt aber in Prag noch keineswegs begründete, da sie bereits binnen Jahresfrist an die Breslauer Bühne abging.*) Am 9. Mai debutirte als Cäcilie in „Er ist nicht eifersüchtig" Frl. Monhaupt und interessirte durch frisches, lebendiges Spiel, ausdrucksvolle Mimik und angenehmes Aeußere, so daß sie wie die vorgenannten Damen dem Personal angereiht werden konnte. Eine Schauspielerin von Bedeutung in der deutschen Bühnenwelt war Auguste Burggraf;**) sie trat am 5. Juni 1858

*) Auguste Baison war 1846 (?) zu Frankfurt a. M. als Tochter des Schauspielers Joh. Bapt. B. geb., betrat nach Angabe ihrer Biographen 1858 „in Kinderrollen" in Prag die Bühne — thatsächlich, wie wir sehen, als jug. Liebhaberin, was allerdings mit der Altersangabe verschiedener biogr. Lexica durchaus nicht übereinstimmen will, ging von Prag an's Berliner Victoriatheater, 1862 an's Carltheater, hierauf nach Bremen, Nürnberg, Mainz, München, Petersburg, Frankfurt a. M., wo sie am 25. Dec. 1872 zum letzten Male spielte; seitdem gastirte sie in Deutschland und Oesterreich.

**) Auguste Burggraf war 1832 zu Bamberg als Tochter angesehener Eltern (ihre Mutter war eine geb. Freiin v. Wildenstein) geb., wurde nach dem Tode ihres Vaters, eines bair. Hofbeamten, auf Kosten des Kronprinzen

in der Titelrolle des Sensationsschauspiels „Fiammina", das Uchard geschrieben hatte, um sich an seiner treulosen Gattin, der Schauspielerin Madeleine Broyau, zu rächen, zum ersten Male vor die Prager und errang durch die realistisch-effectvolle Ausarbeitung ihrer Partie sowie mit ihren glänzenden äußeren Mitteln einen großen Erfolg, den sie als Gräfin Orsina, Monika im „Sonnwendhof", Baronin in „Stille Wässer sind tief" und Pompadour festhielt. Am 4. August trat sie als Elisabeth in Essex ihr Engagement an. Ihre imposante Erscheinung, ihre scharfe Charakterisirung und reiche Mimik verfehlten nie ihren Eindruck; im Conversationsstück blendete sie überdies durch Originalität und Reichthum der Toilette, in welcher Hinsicht sie gewissermaßen epochemachend in Prag wurde. Für die Posse wurde neben Therese Müller in Laura Schubert eine der besten Soubretten ihrer Zeit als Gast gewonnen, die sich in zwei damals neuen Bluetten „Hans und Hanne" und „Sachsen in Preußen" und der Kalisch'schen Posse „100.000 Thaler" erfolgreich einführte. Neben ihr hatte ein neuer Komiker, Hr. Markwordt entschiedenes Glück; er debutirte zunächst als Doctor Peschke, reussirte trotz der Praemissen Ascher's und stärkte seine Position in Posse und Spieloper mit jeder neuen Partie.

Minder glücklich war man mit den Candidaten für das Charakter- und das Liebhaberfach. Weder der Charakterspieler Loewe, noch der jugendliche Liebhaber Weber konnten sich auf die Dauer behaupten. Statt des Letzteren wurde nach ziemlich beifälligem Probespiele Hr. Kühn engagirt; eine wahrhaft erfreuliche und dauernde Besetzung aber sollte dieses Fach erst durch

---

Max ausgebildet, betrat mit 16 Jahren die Bühne zu Nürnberg, fand in Bamberg Engagement, kam von dort nach Innsbruck, dann nach Graz, wo sie als jug. Liebh. mehre Jahre in besonderem Ansehen stand, von Graz nach Hannover, wo sie auf Befehl der Königin für Heroinen eng. wurde, sodann an das Stadttheater in Hamburg und von dort nach Prag, 1864 nach Frankfurt a. M., 1868 nach Mannheim, mußte dort krankheitshalber die Bühne verlassen und † noch in demselben Jahre am 20. Oct. zu Frankfurt a. M.

einen jungen Schauspieler gänzlich unbekannten Namens erfahren, der am 26. Aug. 1859 zum ersten Male die Prager Bretter betrat und länger als ein Vierteljahrhundert eine Zierde derselben sein sollte. An dem bezeichneten Tage debutirte Edmund Sauer als Schiller in den „Carlsschülern". Die Kritik zeigte sich ziemlich reservirt; man stand eben einem entschiedenen Anfänger gegenüber.

„Die Erscheinung ist sehr einnehmend" — schrieb Julius Gundling (Lucian Herbert) in der „Bohemia" — „das Organ klingt sympathisch und scheint ausdauernd, entbehrt aber zum Theil noch des erst durch lange Uebung anzueignenden Schliffes. Die Declamation erwies sich als recht verständig, bisweilen beinahe auf Kosten des Schwunges. Die Bewegungen verrathen den Anfänger am meisten, sie sind noch sehr eckig, manchmal beinahe linkisch. Die Rolle Schiller's war achtbar auseinandergesetzt und hatte mehre sehr gelungene Momente. Im Ganzen machte Hr. Sauer den Eindruck eines begabten Anfängers mit hübschen Mitteln . . ."

Und aus diesem Anfänger sollte sich binnen wenigen Jahren ein ganzer Künstler entwickeln, ein würdiger Nachfolger Rudolf Bayer's in Prag. Edmund Sauer ist am 31. März 1837 zu Brünn als Sohn eines höheren Staatsbeamten geboren, übersiedelte nach in Brünn absolvirtem Gymnasium nach Wien, wo die Darstellungen eines Loewe, La Roche, Fichtner, Anschütz, Jos. Wagner, Dawison einen so mächtigen Eindruck auf ihn machten, daß er das Studium der Philosophie aufgab und am 16. Sept. 1855 als Schiller in den „Carlsschülern" in Troppau neben Lewinsky als Koch sein Bühnenglück versuchte. Bald fand der jugendliche, begabte Schauspieler Engagement in Lemberg und Brünn, kam von dort nach Prag und blieb dieser Bühne nahezu 26 Jahre treu. Er hat unter vier Directoren, Thomé, Wirsing, Kreibig sen. und junior in Prag gewirkt, 1859 bis 1871 als jugendlicher Held, 1871 bis 1885 als Held und erster Conversationsliebhaber; das classische Repertoire sowohl wie das moderne Schauspiel und Lustspiel hatten an ihm eine feste, nie wankende Stütze, und niemals wankte auch das Prager Publicum in seiner Anhänglichkeit an diesen Darsteller. Ein Mann von wahrhaft edler Erscheinung, begabt mit volltönendem, markigem Organ, beseelt von reinstem Künstlerstreben, aufgehend in seinen künstlerischen Gestaltungen,

unerschütterlich in Pflichttreue, rastlos fortschreitend und sich vervollkommend, war Sauer allezeit ein nachahmenswerthes Vorbild für jeden strebenden Künstler. In Prag hatte er nur Freunde und Verehrer: seiner künstlerischen Bedeutung einte sich ein gediegener, liebenswürdiger Charakter, um ihn Jedermann sympathisch zu machen. Sein schlicht-bürgerlicher Wandel, das musterhafte Familienleben, dessen Stätte sein bescheidenes Heim in der Heinrichsgasse war — Sauer ist in glücklichster Ehe mit einer Tochter des ehemaligen Schauspieldirectors Fröhlich vermält — dies Alles stellte ihn hoch in der Achtung seiner Mitbürger; er war populär in des Wortes schönster Bedeutung. Seine künstlerischen Schöpfungen waren durchweht von dem Hauche echter Poësie, durchglüht von natürlicher und hinreißender Begeisterung; für das Conversationsstück brachte er liebenswürdigen Humor und den rechten frischen und leichten Ton mit. Sauer war einer von jenen Künstlern, die ihren Ruhm nicht in Wanderfahrten sondern in treuer Anhänglichkeit an Eine Stätte, in ernster Arbeit zum Gedeihen derselben suchen; eben deshalb ist sein Name erst spät zu allgemeiner Geltung gelangt. Von Prag aus gastirte er zunächst 1862 mit ehrenvollem Erfolge am Burgtheater, 1864 am kgl. Schauspielhause in Berlin.

Im Charakterfache versuchten sich nach dem Abgange Loewe's zunächst Hr. Keller (damals aus Breslau kommend) als Mathias im „Sonnwendhof", Königslieutenant und Alba, dann Hr. Bergmann, der auch in's Engagement trat aber vorwiegend im Väterfache beschäftigt wurde, bis in dem talentvollen Max Urban, der in Augsburg größere Aufmerksamkeit erweckt hatte und am 4. Mai 1859 als Narciß in Prag debutirte, ein Charakterspieler von eigenartiger Begabung gefunden war. Diese Begabung war allerdings nicht kräftig und vielseitig genug, um sein Engagement als dauernden Gewinn für die Prager Bühne erscheinen zu lassen. Eine schätzbare, wenn auch auf diesem Gebiete minder bedeutende Kraft für das Charakterfach war Dietz, auf den man in jedem Momente der Verlegenheit zurückgreifen konnte.

Schon diese Daten genügen, um zu zeigen, welch lebhafte

Personalbewegung in den ersten Directions-Jahren Thomé's an der Prager Bühne eingetreten war. Im Jahre 1859 wurde der officielle Personalstand des Schauspiels folgendermaßen angegeben:

Dir. und Unternehmer: Franz Thomé (zugleich Oberreg.), Secretär: Gr. Sinzig. Cassiere: Frank, Czermak, Muschik, Schmitt und Schulz. Regisseure: Hassel, Kolar sen. (für's Böhmische) und Rosenschön.

Herren: Bergmann, Väter, Chramosta, Väter, Dietz, Chevaliers, feinkom. u. Char.-Rollen, Dolt, kom. Ges.-Partien, Fischer, Heldenväter, Frey, Liebh. u. Bonviv., Hallenstein, Helden u. Liebh., Hassel (Reg. f. Op.), humor. Väter, kom. Rollen, Kolar sen. (Reg.), Char.-Rollen, Kolar jun., charg. Rollen, Markwordt, kom. R., Pokorny, Liebh., Preisinger, Alte, Salm, Liebh. u. bedeut. Nebenr. i. Sch. u. Op., Sauer, jug. Liebh., Scutta, kom. Ges. R., Siege, Naturb., Sekyra, kom. R., Urban, Char.-R., Intriguanten, Walter, Väter.

Damen: Fr. Allram-Lechner, Liebh. u. junge Frauen, Frl. Bollard, jug. Liebh., Fr. Burggraf, Held. u. Liebh., Fr. Frey, Anstandsd. u. Heldenmütter, Frl. Fries, Soubr., Frl. Gautsch, Liebh., Ges. Part., Frl. Hassel, Liebh., Ges. Part., Fr. Kolar, Anstandsd., Frl. Lipsch, kl. R., Frl. Monhaupt, naive Liebh., Frl. Müller, Local- u. Vaudeville-, Ges.-Part., Frl. Remosani, trag. u. sentim. Liebh., Fr. Rohrbeck, kom. Mütter, Fr. Segöffy, ernste u. kom. Mütter, Fr. Wiedermann, Mütter. Kinderrollen: Emma Polz, L. Lang, J. Pelikan.

Dem Repertoire wurden im ersten Jahre der Thomé'schen Direction (1858—59) neu eingefügt:*) Der „Liebesleugner" von Jordan, der „kategorische Imperativ" von Bauernfeld, „Cato

*) Beiläufig erwähnt sei, daß am 10. Mai 1858 M. G. Saphir auf dem Prager Theater eine humoristische Vorlesung gab — wenige Monate vor seinem Tode. — Der Cäcilienverein brachte den „Oedipos auf Kolonos" mit der Musik von Mendelssohn zur Aufführung, wobei Fischer den Sprecher, Oedipos und Theseus, Frau Frey die Antigone, Fr. Allram-Lechner die Ismene darstellte. Das čechische Bühnenpersonal brachte das epische Gedicht „Jaroslav" von Kolar sen., durch lebende Bilder im altslavischen Sängercostüme illustrirt, zum Vortrage. — In einem Concert zum Besten des Thierschutzvereins am 29. April 1859 sang der ehemalige Cavallerie-Officier und damalige Opernsänger Carl v. Bukovics zwei deutsche Lieder und ein čechisches, und sein Tenor-Baryton fand zahlreiche Bewunderer. Die Carrière des damaligen Sängers ist bekannt. Er ist einer der besten Komiker der deutschen Bühne geworden.

von Eisen", „Die Lady von Worsleyhall" und „Frl. Höckerchen" von Charlotte Birch-Pfeiffer, „Fiammina", Shakespeare's „Coriolan" nach der Schlegel-Zink'schen Uebersetzung von Gutzkow mit Wagner aus Wien, das „Testament des großen Kurfürsten" von Putlitz, endlich „Die Annaliese" von Hersch (4. December) mit der Rudloff in der Titelrolle, Frey als Leopold, „Feenhände" von Scribe (15. Jäner, mit Hallenstein als Kerbriand, Frey als Tristan, den Damen Rudloff als Helene, Burggraf als Méneville, Kolar als Berny, Frey als Gräfin Lesnéve, Monhaupt als Bertha), „Der natürliche Sohn" von Dumas jun., „Philippine Welser" von Redwitz mit der Rudloff in der Titelrolle. Das Possenrepertoire schmückte sich u. A. mit den Parodien „Kathi von Eisen", „Das Kind und sein Müller", „Tannhäuser". Von Gästen sah man Hendrichs (Narciß, Tell, Struensee, Stefan Foster, Götz), Döring (Harpagon, Falstaff, Lear, Schewa u. s. w.), die Soubretten Laura Schubert und Braunecker-Schäfer, Josef Wagner (Hamlet, Coriolan, Jaromir, Fiesco, Essex), Frau Hettstedt von Darmstadt (Lorle, Grille u. s. w.), Ascher, Ira Aldridge (Othello, Shylok, Mungo, Macbeth). Auch an sonstigen Ereignissen war dieses Theaterjahr keineswegs arm. Am 22. August 1858 beging die Prager Bühne die Feier der Geburt des Kronprinzen Rudolf mit einem Festspiele, an dessen Schlusse das Personal in ländlichen böhmischen Trachten eine wirksame Gruppe bildete und die Volkshymne absang. Am 11. Nov. kam das Kaiserpaar zur Enthüllung des von Emanuel Max meisterhaft gebildeten Radetzky-Denkmals in die böhmische Landeshauptstadt; das Theater brachte am 13. Nov. ein Festgedicht von Hansgirg, gesprochen von den Damen Burggraf (Austria) und Rudloff (Bohemia), und die Oper „Ernani". Als das Kaiserpaar, in dessen Begleitung sich die Minister Bach und Thun befanden, in das Haus trat, tönte stürmischer Beifall aus den Reihen des glänzenden Publicums. Nachdem die Festouverture von Neswadba verklungen war, sah man die Bühne in eine Ruhmeshalle verwandelt; „Austria" pries Radetzkys Verdienste, „Bohemia" erinnerte daran, daß ein Domherr des Namens Radetzky den Prager

Dombau geleitet habe, der Heldenmarschall aber habe am Baue des verjüngten Oesterreich mitgewirkt; während der Rede öffneten sich die Wolken und das Radetzky-Denkmal, von malerischen Gruppen umgeben, zeigte sich dem jubelnden Publicum. Im weiteren Verlaufe der Festtage, welche auch den König und das Kronprinzenpaar von Sachsen nach Prag geführt hatten, fand eine čechische Festvorstellung statt, wobei Kolar's Festgedicht „Vysloužilci" („Die Veteranen") und Klicpera's Lustspiel „Divotvorný klobouk" gegeben wurde. Kolar wurde für sein Festspiel mit dem von Thomé ausgeschriebenen Preise gekrönt.

Ein schmerzliches Ereigniß für die Theaterfreunde Prags war der Abschied von Auguste Rudloff, die zu Hymens Fahne schwur und noch vor ihrem Abgange als Beatrice in der „Braut von Messina", als Philippine Welser und Annaliese ihre künstlerische Bedeutung überzeugend geoffenbart hatte. In letzterer Partie nahm sie am 15. April 1859 unter Ovationen aller Art Abschied von der Bühne; außerdem veranstaltete sie noch eine besondere Abschiedsmatinée unter Mitwirkung der ersten Kunstkräfte Prags; Otto Prechtler hatte das Abschiedsgedicht verfaßt, mit dem sie den Pragern Dank und Adieu sagte. Als Gattin des englischen Cavaliers Maxse, späteren Gouverneurs von Helgoland, hat Auguste Rudloff der Kunst und der Prager Bühne ein stets treues Andenken bewahrt. — Allgemeine Trauer erregte noch ein anderer Verlust, der in diesem Jahre das Prager Theater traf: Der am 1. März erfolgte Tod des Schauspielers und Regisseurs Chauer. Sohn eines langjährigen Orchestermitglieds des Landestheaters, eines Musikers, der noch unter Mozart's Leitung im Orchester gewirkt und 1851 als Prager Hausbesitzer starb, war Chauer sozusagen beim Theater aufgewachsen. Er spielte in deutscher wie in čechischer Sprache und war als Bühnenschriftsteller in beiden Sprachen thätig: sein Lustspiel „Die Botokudin" ist in Agram aufgeführt worden, die čechischen Lustspiele „Der Bräutigam" (von Machaček) und „Čech a Němec" (von Štěpanek) hat er in's Deutsche, Klingemann's „Ewigen Juden" in's Čechische übersetzt. Sein Leichenbegängniß fand unter allseitiger Theilnahme statt.

Das größte Theaterereigniß des J. 1859 war die Eröffnung eines neuen Theaters, das in inniger Verbindung mit dem altehrwürdigen Landestheater dasselbe gewissermaßen ergänzen und im Sommer ersetzen sollte: des Neustädter Theaters oder des „Theaters vor dem Roßthore", wie es der Volksmund Anfangs benannte. Prag lag noch in den Fesseln seiner Basteien, das Roßthor war der Ausgangspunkt für eine Reihe von „Landpromenaden" und im Sommer pilgerten täglich Hunderte durch diese Oeffnung im alten Festungsgürtel nach der „Pstroßka", wo die deutsche Arena, der ungedeckte Sommeraufenthalt der dramatischen Muse, heitere künstlerische Genüsse bot, und nach dem Canal'schen Garten. Die Theaterzeiten waren trotz der bekannten Klagen der Directoren so gut, daß das alte ständische Theater auf dem Obstmarkte nicht mehr genügte, die Menge der Besucher zu fassen; im Sommer aber machte die schwüle Temperatur des Hauses den Aufenthalt darin unleidlich, und die Arena im Pstroß'schen Garten, von des Wetters Gunst abhängig, bot keine entsprechende, stabile Sommer-Residenz für die dramatische Kunst in Prag. Eine solche zu schaffen beschloßen Thomé und sein „stiller Compagnon" Stöger 1858, und rasch setzten sie den Plan in's Werk, damit in den Frühlings-, Sommer- und Herbst-Monaten des nächsten Jahres, während das Landestheater in der Stadt einer gründlichen Restaurirung und einem partiellen Umbau unterzogen wurde, die Kunst in Prag einen von des Wetters Gunst unabhängigen Sitz „vor der Linie" erhalte. Bereits im März 1859 konnten die Prager Blätter über den sichtbaren Fortschritt des Theaterbaues im Bachheibl'schen Garten berichten: man sprach noch von „dem neuen Theater vor dem Roßthor", erst gegen Mitte April war es bekannt, daß der officielle Titel desselben „Neustädter Theater" sein werde. Mit fieberhafter Hast wurde gearbeitet, um das Theater bis zum festgesetzten Eröffnungstage fertigzustellen, und trotz der großen Arbeit gelang es: am 24. April 1859 konnte das Neustädter Theater seine Weihe erhalten. Den großen neuen Vorhang hatte Brioschi in Wien gemalt: das Mittelbild gewährte eine reizende Ansicht der Burg Schreckenstein an der Elbe; um diese

gruppirten sich Medaillons mit Theateremblemen, verbunden durch weiße Bänder, welche in Goldschrift die Namen der bedeutendsten Künstler und Künstlerinen zeigten, die an der Prager Bühne gewirkt hatten, seit unter Brunian deren Reform nach künstlerisch veredelten Principien durchgeführt worden war: die Namen Brunian, Bulla, Guardasoni, Luigi Bassi (der erste Don Juan), Therese Campi, Liebich, Swoboda, Therese Knize-Brunetti, Caraveglia-Sandrini, Sibboni, Fr. Rud. Bayer, Polawsky, Eßlair, Wilhelmi-Pannewitz, Seydelmann, Ludwig und Julie Loewe, Henriette Sontag, Sebastian Binder und Frau, Katharina Podhorsky, Jenny Lutzer. Die Mitte des Plafonds bildete eine riesige Rosette, aus welcher bei den Abendvorstellungen der große Gasluster herabgelassen wurde; von dieser Rosette breiteten sich fächerartig neun Tableaux aus, das ernste und heitere Drama, Oper und Posse, Melodram und das čechische Schauspiel durch Scenen aus Faust, Jungfrau von Orleans, Minna von Barnhelm, Iphigenia (Gluck), Don Juan, Freischütz, Alpenkönig und Menschenfeind, Medea (von Benda) und Soběslaw (von Kliepera) repräsentirt. Die gesammte innere Ausstattung war von Karl Behr theilweise nach Zeichnungen von Brioschi, die Maschinerien von Mühldorfer. Das Haus zählte 400 Sperrsitze, also beinahe noch einmal so viel wie das Stadttheater; der erste Rang 20, der zweite 10 Logen. In der Höhe des ersten Ranges lief außen um das Theater eine Galerie, auf welche die Zuschauer in den Zwischenacten hinaustreten konnten. Das vor 27 Jahren stark angestaunte Dachwerk war nach einem Plane von Prof. Niklas gearbeitet.

Die erste Vorstellung, die in dem neuen Hause am 24. April 1859 stattfand, war eine čechische Nachmittags-Vorstellung, der ein festliches Gepräge verliehen worden war. Man gab ein Festspiel von L. G. Pfleger, „Aus fünf Jahrhunderten", das die Muse des Schauspiels (Frau Kolar) und der Musik (Frau Peschka) redend einführte und in gebundener Wechselrede, durch lebende Bilder begleitet, die Entwickelung des čechischen Schauspiels von dessen Anfängen (dem Mysterium „Mastičkář" im 14. Jahrhundert) bis zur neuesten Zeit (Tyl, Kolar, Mikovec) skizzirte. Am Abend ging die deutsche

Eröffnungs-Vorstellung von Statten. Den Anfang machte ein Festspiel „Des Hauses Weihe" mit Musik von Capellmeister Tauwitz, dessen Personen die Bohemia (Frau Burggraf), die Musen des Trauerspiels (Frl. Remosani), des Lustspiels (Frl. Monhaupt) und des Gesanges (Frl. Mik, nun Frau Bennewitz), Nymphen und Genien waren. Dem Festspiel folgte eine Novität in sechs Acten und einem Vorspiel: Feuillets „Ein armer junger Mann" (Der verarmte Edelmann) mit Hallenstein, Dietz, Bergmann, Fischer, den Damen Burggraf, Frey, Allram-Lechner, Remosani in den Hauptrollen. Nach dem Festspiel wurden die Gründer des Hauses, Thomé und Stöger, mit besonderer Lebhaftigkeit aber der Letztere, dem die Prager ihre alten Sympathien bewahrt hatten, gerufen. Der Eindruck des Theaters, eines großen Holzbaues im Rotund-Styl, mit der Hauptfront gegen die Roßthorstraße, war der günstigste, und allabendlich strömte nun das Publicum in den Neustädter Garten, den man im Besitz einer Theaterkarte ohne Entrée passiren konnte.*) Der zweite Abend war der Oper geweiht und wird an anderer Stelle registrirt werden. Eine selbstständige Geschichte des neuen Hauses läßt sich kaum schreiben, doch nahm es immerhin schon deshalb eine gewisse Sonderstellung ein, da es nicht Eigenthum des Landes sondern Thomé's resp. dessen Erben war und von jedem Leiter des Landestheaters zur Benützung speciell gepachtet werden mußte. Der Bau-Grund blieb Eigenthum der Familie Bachheibl, was ziemlich verwickelte Besitzverhältnisse ergab. Die Bauart des Hauses eignete es auch zur Abhaltung von Bällen, Redouten**) und Circusvorstel-

*) Die Eintrittspreise stellten sich folgendermaßen: Loge 1. Ranges oder Part. 5 fl. 25 kr., 2. Ranges 4 fl. 20 kr., Parquet- oder Tribunen-Sperrsitz 90 kr., Sitz 2. Ranges 65 kr., 3. Ranges 30 kr., Stehplatz im Parquet 90 kr., im Parterre, auf der Tribune oder im 1. Rang 65 kr., Garnisonsbillet 35 kr., 2. Rang-Stehplatz 40 kr., 3. Rang 20 kr.; für die čechischen Vorstellungen galten niedrigere Preise (Sperrsitze 55, 40, 30 kr). Jedes Theaterbillet enthob von dem Eintrittsgebühr für den Garten, in welchem Militärconcerte abgehalten wurden.

**) Die erste große Redoute im Neust. Theater fand am 5. Febr. 1860 statt, wobei das Theater geheizt und in zwei große Säle (Bühnen- und

lungen, und all' diesen Zwecken sowie künstlerischen Productionen mannigfachster Art hat es bis zu seinem Abbruch (1885) gedient.

Im ersten Jahre seines Bestandes hatte das Neustädter Theater*) das im Umbau begriffene Landestheater vollkommen zu ersetzen, und das Haus erschien in diesem Kriegsjahre beinahe zu groß für die künstlerischen Bedürfnisse des damals noch ungetheilten Prager Theaterpublicums. Die größte Zugkraft übte in den Tagen der Kriegsvorbereitung „Ein Wiener Freiwilliger" von Anton Langer; die Première fand zum Besten des Ausrüstungsfonds der Prager Freiwilligen mit Therese Müller als Sali statt, und jeder auf den Feldzug hinweisende Passus zündete.

Um die bösen Zeiten zu bannen, wurden Gäste in großer Zahl ins Treffen geführt. Man sah Theodor Lobe (damals in Petersburg), die Wiener Hofschauspielerin Marie Kirschner, neben Auguste v. Bärndorff wohl die schönste Frau und größte Toilette-Künstlerin ihrer Zeit, auf der Bühne, welche den Pragern den „Muster-Crinolinen-Typus" vorführte und im „Ball zu Ellerbrunn", „Besten Ton", „Feenhänden" (Méneville), als Lucie im „Tagebuch", Schwäbin und Mirandolina die Damen Prags entzückte, Frau Hettstedt als Pfefferrösel und in anderen ihrer Glanzrollen, Devrient als Egmont, Posa, Rochester, Monaldeschi, Bolz u. s. w. (er trug 8000 fl. von Prag davon), die talentvolle Naive Rosa Preßburg; überdies erschienen die damals modernen chinesischen Zwerge „Li Fa Fu und Li La Lu", und theils im Neustädter Theater, theils in der Arena erheiterten Ignaz Csernits (im „Csikós" und dem Charakterbilde „Der alte Infanterist und sein Sohn, der Husar") und Laura Schubert

Parterre-Raum) getheilt war. Die Redoute fiel glänzend aus und hatte noch manche glückliche Nachfolgerin.

*) Schon im Mai 1859 gingen Gerüchte, daß die Unternehmer des Neustädter Theaters, Thomé und Stöger, in Zahlungsverlegenheiten gerathen seien. Die den präliminirten Betrag übersteigenden Baukosten hätten sie zur Beschaffung von Geldern um jeden Preis gezwungen. Nun werde ein Arrangement mit den Gläubigern getroffen, wodurch die Forderungen beglichen und die Fortführung des Theaters ermöglicht würde.

in ernster Zeit. Das „Zugstück" des Jahres aber war die Posse „Flick und Flock", in welcher bei großer Ausstattungspracht die besten komischen Kräfte (Hassel, Markwordt, Andreas Scutta, Therese Müller) wirkten und alle modernen Celebritäten, wie Bacherl, Pepita und die chinesischen Zwerge, „das Baßbombardon der Zukunft" und „das goldene Kalb" ihre Vertretung fanden.*)

Im November 1859 war das Neustädter Theater der Schauplatz jener Bühnenfeste, die dem Andenken Schiller's geweiht waren und in Prag ein theilnahmsvolles Publicum fanden. Am 7. November erinnerte sich das čechische Personal des deutschen Dichterfürsten; man gab zum Benefiz Kolar's eine ziemlich bunt zusammengewürfelte Vorstellung, welche u. A. ein nachgelassenes Lustspiel Klicpera's „Potopa světa" (Die Sintfluth) und „den Gang nach dem Eisenhammer" in Uebersetzung von Purkyně mit lebenden Bildern unter Mitwirkung der ersten deutschen Kräfte brachte. Am 9. Nov. Abends begannen die Schillertage der deutschen Bühne. Ein Festspiel „Vor hundert Jahren" von Fr. Halm (Musik von Liszt) und „Wallensteins Lager", mit ersten Kräften besetzt (das Reiterlied sangen Bachmann, Eilers und Steinecke von der Oper), leiteten die Feier ein, am zweiten Tage kam „Wallensteins Tod",**) am dritten „Kabale und Liebe" (Ferdinand-Hallenstein, Luise-Remosani) zur Aufführung. Am 10. Nov. bewegte sich ein imposanter Fackelzug vom Clementinum aus nach dem denkwürdigen Palais des Wallensteiners, wo das Andenken Schillers in deutscher und čechischer Sprache und im Liede gefeiert wurde; am 11. Mitt. fand das Festconcert im Sophieninselsaale

---

*) Am 8. Nov. gab man zum Besten der Verwundeten im Theater eine große Vorstellung unter Mitwirkung von zwei Militärcapellen und des Frl. Constanze Geiger (nachmals Baronin Ruttenstein, Gemal n des Prinzen von Coburg), welche sich sowohl als Schauspielerin wie als Pianistin bewundern ließ.

**) Die Besetzung mag hier notirt sein: Wallenstein-Fischer, Max-Hallenstein, Thekla-Remosani, Gräfin Terzky-Burggraff, Herzogin-Frey, Octavio-Bergmann, schwedischer Hauptmann-Frey, Wrangel-Sauer, Buttler-Urban, Isolani-Chramosta.

unter Mitwirkung des Theater- und Conservatoriums-Orchesters, der Sophienakademie, des Cäcilien- und Prager Männergesang-Vereins, der Damen Prause und Schmidt, der Herren Bachmann und Eilers statt. Die Musiknummern dirigirten Dir. Kittl, Franz Skraup, Eduard Tauwitz und Mildner; nach der Ouverture zur „Braut von Messina" von Schumann sprach Director Thomé einen Prolog von Ebert, die Festrede hielt der Aesthetiker Josef Bayer, deren Autor, selbst; die neunte Symphonie von Beethoven schloß die denkwürdige Aufführung. Bei dem Festbankett sprach Prof. Constantin Höfler den Toast auf Schiller, der greise Purkyně in čechischer Sprache; Carl Egon Ebert feierte in schwungvollen Versen das „Zusammengehen aller Heimatsöhne in der Begeisterung für das Edle und Schöne" — es war gewissermaßen der Schwanengesang der sichtlich im Erlöschen begriffenen Eintracht zwischen den beiden Nationalitäten Prags! Schon bei dem Fackelzuge hatte die jüngere slavische Generation Prags in demonstrativen Kundgebungen gegen die Theilnahme der conservativeren „Alten" an dieser „deutschen" Feier protestirt — wenige Jahre später wäre eine solche Feier unmöglich gewesen in dem national gespaltenen Prag, dessen Kunst in diesen Tagen noch immer einen überwiegend deutschen Charakter trug!

In grimmiger Kälte wurden die Vorstellungen in dem Bretterhause vor dem Roßthore fortgesetzt, bis der Umbau des Landestheater-Gebäudes vollendet war. Und dieser Umbau war einer der umfassendsten, den das Theater seit seiner Eröffnung zu überstehen hatte. Einem radicalen Umbau allerdings stand die schon ursprünglich verfehlte Bauanlage entgegen; aber was gethan werden konnte, ist 1859 gethan worden. Das ehemals höchst unansehnliche Vorhaus war in eine Säulenhalle verwandelt, die von einem Gaslüster erhellt wurde und die Billetencassen, sowie die Logenaufgänge umfaßte. Die früher beliebten Parquetstehplätze waren aufgehoben. Die Grundfarbe des Hauses war nun Roth, die Decoration Gold, am Plafond wie an den Logenbrüstungen hoben sich vom rothen Grunde lichte Medaillons mit mythologischen Gruppen ab. Die Zahl der Portal- oder Prosceniumslogen war verdoppelt (in jedem

Rang je zwei), die Zahl der übrigen Logen derart vermehrt, daß sich nun zu beiden Seiten der großen Mittelloge 1. Rangs je 10 Logen befanden. Der Umbau hatte 150.000 fl. gekostet, womit alsbald eine Erhöhung der Theaterpreise motivirt wurde.*) Das so veränderte Haus wurde, nachdem das Neustädter Theater „wegen allzugroßer Kälte" mehrere Tage gesperrt und daher die Vorstellungen überhaupt ausgesetzt worden waren, am 29. Nov. mit „Emilia Galotti",**) einem in der Geschichte dieser Bühne denkwürdigen Werke, eröffnet; der zweite Abend brachte eine Oper, „Oberon", und ließ eine bessere Akustik beobachten.

Die großen äußeren Veränderungen, welche durch den Bau des Neustädter und den Umbau des Landestheaters hervorgerufen worden waren, hatten natürlich die Zustimmung und das werkthätige Eingreifen der competenten Landesbehörden, der Intendanz und des Landesausschusses, zur Voraussetzung. Mit Beginn der neuen Direction war die Intendanz von Herrn von Bergenthal auf ein anderes kunstsinniges Mitglied der böhmischen Ritterschaft, Wenzel Bohusch Ritter von Ottoschütz, übergegangen. Das Scheiden Bergenthals weckte allgemeines Bedauern. Nur über fortgesetztes Drängen des Landesausschusses hatte sich Bergenthal im Mai 1851 bewegen lassen, das keineswegs nebensächliche Amt des Intendanten aus den Händen des Grafen Albert Nostitz zu übernehmen. Die Intendanz hatte damals erst fünf Jahre ihres Bestandes hinter sich.***) Sie hatte das Erbe der Theater-

*) Loge Part. u. 1. Rang 5 fl. 50 kr., čech. Vorstellungen 5 fl. — Loge 2. R. 4 fl. 50 kr., čech. 4 fl. — Loge 3. R. 3 fl. 50 kr., čech. 3 fl. — Loge 4. R. 2 fl., čech. 1 fl. 50 kr. — Fauteuilsitz 1 fl. 50 kr., čech. 1 fl. 20 kr. — Parterresitz 1 fl., čech. 70 kr. — 1. Galeriesitz u. Parterre-Stehplatz 70 kr., čech. 50 kr. — Stehplatz 1. Gal. 50 kr., čech. 40 kr. — Garnis.-Bill. 40 kr. — Kinderbillet 40 kr., čech. 30 kr. — Letzter Platz 20 kr. Abonnement Loge 1. R. u. Part. 800 fl. jährl., Loge 2. R. 640 fl., Fauteuilsitz 150 fl., Part.-Sitz 100 fl., Stehpl. 65 fl.

**) Claudia-Fr. Frey, Emilia-Ramosani, Orsina-Burggraf, Odoardo Fischer, Appiani-Hallenstein, Marinelli-Dietz.

***) Am 7. April 1846 hatte die formelle Uebergabe der Amtsgeschäfte der ständ. Theateraufsichtscommission durch deren letzten Präsidenten Fürsten

aufsichtscommission angetreten, deren complicirter Apparat ein unmittelbares, rasches und zweckmäßiges Eingreifen in den Gang der Theatergeschäfte unmöglich gemacht hatte, und Graf Nostitz hatte es fünf Jahre hindurch empfunden, wie schwer die Verantwortung auf dem ständischen Vormund der Direction laste. Nicht umsonst schützte demnach Herr v. Bergenthal Kränklichkeit, Mangel an Kenntnissen und Erfahrungen und die Befürchtung vor, man könne seiner Thätigkeit als Theaterreferent Absichten auf die Intendanz unterschieben, als ihn der Landesausschuß mit dem Amte betraute; doch Bergenthals glänzende Führung des Theaterreferats im Landesausschusse ließ seine Berufung ebenso natürlich als nothwendig erscheinen, und der Vorsitzende des Landesausschusses forderte ihn demgemäß auf das Dringendste auf, „sich dem Interesse dieses auf alle Classen der Bevölkerung einen so entscheidenden Einfluß übenden Kunstinstitutes und dem allgemeinen Wunsche zu fügen und die unbestreitbare Mühe der Intendanz mit gewohnter Aufopferung zu übernehmen." Endlich hatte sich Bergenthal in der That gefügt, und wir haben wiederholt gesehen, mit welch feinem Kunstgeschmack, mit welcher Energie und Consequenz er die Intendanz führte. Nach Ablauf der Stöger'schen Direction aber legte auch er, ermüdet und wohl auch verstimmt durch all die aufregenden und aufreibenden Lasten des mit allem Ernst verwalteten Amts die Intendanten-Würde nieder.

Eine interessante Frage trat 1859 an den Landesausschuß und die neue Intendanz heran. Namens sämmtlicher Logen-Eigenthümer d. h. jener Cavaliere, welche die Rechte der einstigen

---

Carl Auersperg an den ersten Intendanten, Landesausschußbeisitzer Grafen Albert Nostitz, stattgefunden; der dem Intendanten beigegebene „ständische Theateractuar" sollte ihm in allen Theaterangelegenheiten zu Handen sein; er wurde ihm unmittelbar untergeordnet und hat dessen Weisungen und Aufträgen unbedingt Folge zu leisten. Er hat auch die Aufsicht über alle den Ständen gehörigen Effecten, über die Feuersicherheits-Maßnahmen u. s. w. Dafür hat er Anspruch auf eine Renumeration und einen Sperrsitz im Theater. Dem Intendanten wurde eine ständige Loge im Theater eingeräumt.

Theater-Erkäufer erworben hatten, richteten Fürst Camill Rohan, Fürst Carl Auersperg und Graf Josef Thun unterm 22. März eine Eingabe an den Landesausschuß, worin sie dagegen protestirten, daß ihnen das Recht, an entscheidenden Sitzungen des Landesausschusses in Theaterangelegenheiten theilzunehmen, bestritten werde. Als die Theateraufsichtscommission aufgehoben und die Intendanz eingeführt wurde, seien ihre Rechte durchaus nicht aufgehoben worden; wäre dies der Fall gewesen, so hätte man es ihnen intimiren müssen, damit sie ihre Reclamation rechtzeitig hätten erheben können. Dies geschah nicht — führt die Eingabe weiter aus — im Gegentheil, die Logeneigenthümer wurden zu den betreffenden Sitzungen des Landesausschusses beigezogen, erst nach dem Wechsel der Intendanz wurden die Einladungen seltener, bis sie endlich ganz aufhörten. Als sie nun bei Gelegenheit des jüngsten Theaterbaues gegen eine solche Ignorirung protestirten, sei ihnen bedeutet worden, mit der Beseitigung der in den Logen-Einkaufs-Contracten bezeichneten Theateraufsichtscommission sei auch das contractliche Sitz- und Stimm-Recht der Logeneigenthümer selbstverständlich ohne Widerrede erloschen. Die Unstichhältigkeit dieses Arguments liege nach dem früher Angeführten und auch deshalb auf der Hand, weil weder die Stände noch der Landtag an jenem Rechte gerührt, Erstere vielmehr bestimmt hätten, daß die Logeneigenthümer den Landesausschußsitzungen regelmäßig beizuziehen seien, wenn es sich um einen neuen Theaterpachtvertrag, die Wahl des Directors und die Auszahlung der Subvention handle. Dies bedeute also eher einen Zuwachs ihrer Rechte, und daher müßten sie gegen jene Rechtsentziehung protestiren, eventuell die Wiederbelebung ihrer Rechte vor entscheidendem Forum anstreben. Der Landesausschuß ließ es darauf nicht ankommen, acceptirte jene verbrieften Rechte und erklärte, die Einberufung der Herren sei während der Jahre 1852—58 nur deshalb nicht erfolgt, weil während dieser Pacht-Periode keine Subvention aus ständischen Mitteln an den Theaterunternehmer ausgezahlt worden sei. So blieb der Einfluß der Logeneigenthümer nach wie vor aufrecht; ihr Logeneigenthum wurde auch durch den Bau des

Neustädter Theaters und den Umbau des Landestheaters nicht tangirt; im Neustädter Theater blieben ihnen, so lange und so oft dasselbe als Ersatz des (deutschen) Landestheaters fungirte, ihre Logen gewahrt.*)

In den Directionsverhältnissen trat zu Beginn des J. 1860 eine Aenderung ein, die merkwürdigerweise wenig Beachtung fand: der greise Stöger, dessen finanzielle Lage immer trauriger geworden war, löste seinen geheim gehaltenen Vertrag mit Thomé im Wege eines gütlichen Vergleichs mit diesem und seinen Gläubigern; die „stille Compagnie" war zu Ende, Stöger aber schied von Prag, der Stätte seiner Triumphe und seiner vieljährigen künstlerischen Arbeit, um bei seiner in München als Sängerin wirkenden Tochter Auguste (nachmals Frau Lehfeld) seine alten Tage zu verbringen. Er hat die wohlverdiente Ruhe nicht lange genossen: schon nach zwei Jahren — am 6. Mai 1861 — schloß er für immer die Augen. Er starb zu München am Schlagflusse. Mit ihm ist der letzte Prager Theater-Patriarch, nach Liebich der populärste und verdienteste Prager Bühnenleiter, verschieden.

*) Den Logeneigenthümern sind damals bestimmte Zusicherungen gemacht worden, wie dies aus folgender der gräfl. Nostitz'schen Familie übermittelten Landesausschuß-Bestätigung hervorgeht: „Auf Grund des im Jahre 1859 stattgefundenen Umbaues des ständ. Theaters ist für die in diesem Contracte bezeichnete Loge nach früherem zwischen deren Herren Eigenthümer und dem ständ. Landesausschuß getroffenen Uebereinkommen vom Zeitpunkte der Wiedereröffnung des neu hergestellten ständ. Theaters (d. i. vom 29. Nov. 1859 an) die Loge Nr. 2 im Parterre links bestimmt und zugewiesen worden. Es erklärt und bestätigt hiemit der gefertigte Landesausschuß, daß die dem jedesmaligen Hrn. Logeneigenthümer aus dem vorliegenden urspr. Contracte auf die zu ebener Erde links gleich an's Theater stoßende Loge Nr. 1 Parterre links zugestandenen Rechte und Befugnisse dem vollen Inhalt nach, wie sie in vorliegendem Contracte stipulirt erscheinen, sammt dem den Hrn. Eigenthümern dieser Loge mit Erlaß des ständ. Landesausschusses vom 1. Juli 1833 zugestandenen Sitz- und Stimmrecht bei der ständ. Theateraufsichtscommission vom 29. Nov. 1859 auf die neu bestimmt und zugewiesene Loge Nr. 2 im Parterre links übertragen wurden und daher nunmehr und weiterhin bezüglich dieser ebenbezeichneten Loge zu gelten haben." (Gräfl. Erwein Nostitz'sches Fam.-Archiv. 1861.)

XXI.

Das Schauspiel unter Thomé (1860—64).

(Drama und dramatische Kunst in der Reactionsperiode. — Hebbel's Dramen. — Gutzkow, Laube, Halm, Freytag, Meißner, Weilen u. s. w. — Das Lustspiel: Bauernfeld, Benedix, Lederer, Julius Rosen. — Der Einfluß Frankreichs. — Das nord- und süddeutsche Element in der Posse: O. F. Berg. — Die letzten Lebensjahre der ungetheilten Prager Bühne, des „alten" deutschen Prag. — Novitäten: Die Piccolomini, Demetrius, das Wintermärchen; „moderne" Neuigkeiten. — Die Personalbewegung: Heinrich Oberländer, Gallmeyer, Harry-Meyer. — Frl. Remosani scheidet von Prag; Charlotte Gebhardt, Elise Brand, Rosa v. Schultzendorff; Minna Ullmeyer als verunglückte Debutantin; Hedwig Raabe und Poly-Henrion. — Adele Allram-Lechner †. — Josefine Birnbaum und ihre Eltern; Frau Frank-Lutter. — Posse und Volksstück: Frl. Sternau, Josefine Gallmeyer als Debutantin. — Andreas Skutta †, Abgang Markwordt's, Wilh. Eichenwald engagirt; Franz Frank; Dolt in neuer Wirkungs-Sphäre. — Gäste: Dawison, Fried. Goßmann, Fried. Kronau, Louisabeth Röckel, Auguste v. Bärndorff, Anna Schramm, Ludw. v. Ernest, Heinr. Grans, Dir. Treumann, Em. Devrient, Anna Versing, Jos. Wagner, Lewinsky, Fried. Bognár, Anna Grobecker, C. Friese, Baumeister, Anna Kratz, Em. Siebert, Ascher; Balletgäste. — Das Ensemble zu Ende der Thomé'schen Direction. — Abschiedsabende.)

Daß das Prager Theater in seiner künstlerischen Entwickelung den ganzen Entwickelungs-Gang der deutschen Literatur und Schauspielkunst wiederspiegelte, zeigt die Darstellung seiner Geschichte, ohne daß es nöthig wäre, immer und immer wieder diese innigen Beziehungen besonders zu betonen. Wir haben die Prager Bühne wie andere unter dem Banne der socialen und politischen Tendenzdramen gesehen, welche die gährende Zeit hervorgebracht hatte und welche den Schauspielern der alten idealistischen oder richtiger declamatorischen Darstellungsweise die willkommene Gelegenheit zu starken Effecten und Erfolgen bot. Die Bewältigung der Revolution, die ja auch in Prag ihr Haupt erhoben und einen

bedeutsamen Einfluß auf das Theater genommen hatte, die eintretende Reaction entzog dem Tendenzdrama so ziemlich den Boden, bis es durch den Anbruch der constitutionellen Aera in Oesterreich wieder zur ungefährdeten Existenz zugelassen wurde. Eine in gewissem Sinne epochemachende Erscheinung, deren Einfluß auf die Schauspielkunst unverkennbar zu Tage trat, waren die Hebbel'schen Dramen, deren Bekanntschaft Prag in diesen Jahren machte: am 2. Juni 1861 brachte man „Judith", am 1. October 1863 „Die Nibelungen" zur ersten Aufführung. Hier war den Darstellern die Freude am conventionellen Spiel, die Darstellung nach der Schablone benommen: sie mußten das Wesen der Charaktere erfassen, ihre eigene künstlerische Schöpferkraft erproben lernen. Das Spiel lenkte aus der idealistischen in eine realistischere Richtung, auf die auch Otto Ludwig mit seinem „Erbförster" nachdrücklich hinwies. Das Repertoire der letzten Jahre zeigt, wie langsam und verspätet sich die Prager Bühne dieser neuen Richtung anschloß, obwohl es ihr an begabten Vertretern nicht gebrach. Im Uebrigen gab das Repertoire allen literarischen Producten der neueren Zeit bereitwillig Raum: Carl Gutzkow und Heinrich Laube, „das junge Deutschland" fanden hier ebenso eifrige Pflege als Friedrich Halm, dessen formschöne, glatte Bühnengestalten einen besonders verlockenden Zauber auf die Darsteller übten; Gustav Freytag hatte gerade in Prag berufene Darsteller für die eigenartig anmuthenden Charaktere seiner Schöpfungen, auch G. zu Putlitz, Oscar v. Redwitz, Alfred Meißner, Josef Weilen, Mosenthal, Ed. Mautner fanden lebhafte Beachtung in dem Repertoire der Prager Bühne; das Lustspiel aber war durch Bauernfeld, Benedix, Blum, Töpfer, Lederer u. s. w. vertreten, denen sich eben zu Beginn der Sechziger Jahre ein junger Prager Beamter, Julius Rosen (Nicolaus Duffek), der mit dem Theater in inniger Fühlung stand und eine Zeitlang auch die Theaterkritik der „Bohemia" führte, mit vielversprechenden Erfolgen anreihte; auch die geistvollen und pikanten Dramolets und Bagatellen von Sigmund Schlesinger bedeuteten eine erwünschte Bereicherung des Lustspielrepertoires. Charlotte Birch-Pfeiffer endlich konnte auf

verständnißinnige, liebevolle Aufnahme bei allem Collegen in der Kunst rechnen, denen sie ihre Aufgaben sozusagen spielgerecht gemacht hatte, denen sie einen schauspielerischen Erfolg selbst unter den mäßigsten Vorbedingungen garantirte. Der Einfluß Frankreichs trat namentlich auf dem Gebiete des Lustspiels und socialen Dramas immer sichtbarer zu Tage und zwar nicht nur in der Einbürgerung des französischen Intriguenlustspiels — für welches das „Glas Wasser" gewissermaßen epochemachend wurde — und des „Sitten"-Dramas auf der deutschen Bühne sondern auch in der Einwirkung auf die deutsche Bühnenproduction selbst, die sich dem französischen Muster immer mehr zu nähern und womöglich dasselbe — allerdings in etwas plumper Weise — zu übertrumpfen suchte. Im Bereiche der Posse schien gerade in der Aera Thomé eine bemerkenswerthe Wandlung Platz zu greifen. Stand die Prager Posse bisher unter dem dominirenden Einfluß der Wiener Localposse, für welche Komiker wie Dolt und Skutta prädistinirt waren, so begann nun nach dem Engagement norddeutscher Komiker ein Wettstreit zwischen dem Wiener und Berliner Einfluße auf diesem Gebiete. Für die Erhaltung der Wiener Posse sorgte namentlich O. F. Berg mit seinen bühnengerechten „Charakterbildern" und Localpossen. Die Position der Prager Bühne gewissermaßen an der Grenze norddeutschen und süddeutschen Wesens bedingte diese „neutrale" Stellung Prags; gerade unter Thomé und Wirsing, dessen Nachfolger, aber gewann der Berliner Einfluß entschieden die Oberhand, oder es bildete sich durch das Nebeneinanderwirken von Wiener und Berliner Komikern eine gewisse Confusion in Darstellungsweise und Dialect, wie sie kaum irgendwo zu beobachten war. Besondere Aufmerksamkeit fordert das deutsche Schauspiel unter Thomé schon deshalb, weil in dieser Aera die dominirende Stellung der deutschen Kunst in Prag in ihren Grundvesten erschüttert wurde: die Tage des alten, ungetheilten Theaters, dessen deutscher Charakter sich mit dem deutschen Charakter Prags deckte, waren gezählt: die čechische Bühne, die in diesem Hause seit Jahrzehnten ein gastlich Heim, künstlerische Erziehung, Nahrung und Pflege gefunden hatte, rang mit immer

deutlicherem Erfolge nach Selbständigkeit: wir halten in den letzten Lebensjahren des „alten", des deutschen Prag.

Mit einer bedeutenden künstlerischen That leitete Thomé das Jahr 1860 ein. Man brachte eine ehrwürdige „Novität": Schiller's Piccolomini*) mit einem künstlerisch abgeklärten Wallenstein, dem Veteranen Fischer. Am 17. März brachte Marie Frey zu ihrem Benefiz Schiller's „Demetrius"-Fragment auf die Bühne, in welchem sie die Marfa schuf, ein schauspielerisches Meisterwerk, das von der Güte der alten Prager Schule und von der Bedeutung dieser Künstlerin zeugte, und eine Shakespeare'sche „Novität", das „Wintermärchen" in der Bearbeitung von Dingelstedt, mit der Musik von Flotow, beschloß das Jahr.**) Die übrigen beachtenswerthen Neuigkeiten des Jahres waren: „Die Memoiren des Grafen Montmorency" von Alfred Meißner, die romantische Tragödie „Tristan" von Josef Weilen,***) einem heimischen Dichter, dessen Werk durch die formschöne, frische Sprache die allgemeine Beachtung forderte, „Das Kind des Glücks" von Charlotte Birch-Pfeifer,†) das historische Schauspiel „Prinz

*) Wallenstein-Fischer, Octavio-Bergmann, Max-Hallenstein, Terczky-Dietz, Illo-Kolar sen., Isolani-Chramosta, Buttler-Urban, Herzogin-Frau Frey, Gräfin Terczky-Frau Burggraf, Thekla-Frl. Remosani.

**) Hermione-Burggraf, Paula-Frey, Leontes-Hallenstein, Autolicus-Hassel, Perdita-Frl. Birnbaum.

***) Jos. Weil Ritter v. Weilen ist am 28. Dec. 1830 zu Tetin bei Prag geb., besuchte in Prag das Gymnasium, studirte dann in Wien, wurde aber in die revolut. Bewegung 1848 verwickelt und nach den Octobertagen als Gemeiner zu einem Inf.-Regmt. assentirt; 1849 wurde er Officier, 1852 Professor am Hainburger Cadeteninstitut, dann an der Genieakademie in Klosterbruck, 1861 Scriptor an der Wr. Hofbibl. und Professor an der Kriegsschule. Weilen, der berufenste Nachfolger Friedr. Halms im Drama, hat den Weg auf die meisten Bühnen Oesterreichs und Deutschlands gefunden. Am bekanntesten sind sein „Tristan", „Am Tag von Oudenarde", „Edda", „Drahomira" u. s. w. geworden. Heute lebt Hofrath v. Weilen, hochgeschätzt und vom Kronprinzen Erzh. Rudolf von Oesterreich mit der Redaction des Werkes „Die österreich-ungarische Monarchie in Wort und Bild" betraut, in Wien.

†) Hermance-Remosani, Gilberte-Monhaupt, Herzogin-Frey, Anatol-Sauer, Abbé-Hassel.

Eugen" von G. v. Meyer, „Der Zunftmeister von Nürnberg" von Redwitz, „Don Juan d'Austria" von Putlitz, „Der Winkelschreiber" von Adolphi, „Die starken Frauen" von Sardou, das Dramolet „Mit der Feder" von Sigmund Schlesinger, dem sich im nächsten Jahre „Die Gustel von Blasewitz" von demselben Autor anreihte. In diesem Jahre lernte man u. A. Hebbel's „Judith" mit Hallenstein als Holofernes, der Burggraf als Judith, „Das Trauerspiel in Tirol" von Immermann, die Carl Hugo'sche Tragödie „Des Hauses Herr", in welcher der tragische in einen Heiterkeits-Erfolg umschlug, den „Goldbauer"*) kennen; das Jahr 1862 brachte u. A. den „Attaché" mit Hallenstein als Graf Prax, „Marfa" von Heigel, „Die deutschen Komödianten" von Mosenthal (6. Dec.) mit Sauer als Ludovici, den „Paria" von Michel Beer, den „Störenfried" von Benedix, die Ausstattungs-Posse „Um die Welt" von Jul. Rosen, den „Goldonkel" von Pohl; 1863 kamen „Eglantine" von Ed. Mautner, die Schmidt'sche Bearbeitung von Molière's „Tartuffe", die „Nibelungen" von Hebbel,**) „Demimonde" von Dumas (30. Jän. 1864)***) und nach langer Pause wieder ein Drama von Carl Egon Ebert, „Ein Gelübde" zur Aufführung, letzteres mit einem Erfolg, der nur der wahrhaft poëtischen, schwungvollen Sprache, nicht aber dem Drama selbst galt.

Das Lustspiel fand an den „Invaliden der Ehe", der „lachenden und der weinenden Anna" (Frl. Gebhardt und Frau Burggraf), den „Compromittirten" von Rosen u. s. w. erwünschte Bereicherung; das Erscheinen Poly-Henrion's in Prag, das mit den Debuts Hedwig Raabe's zusammenhing, bedingte auch

---

*) Goldbauer-Harry-Meyer, Vroni-Frl. v. Schultzendorff, Afra-Frl. Gebhardt, Falkentoni-Hr. Sauer (eine Glanzrolle dieses Schauspielers).

**) Günther-Sauer, Hagen-Harry-Meyer, Dankwart-Rafael, Volker Oberländer, Giselher-Hedwig Raabe, Gerenot-Frl. Birnbaum, Sigfried-Hallenstein, Ute-Fr. Frey, Kriemhild-Frl. Brand, Rumolt-Hassel, Brunhild-Burggraf, Frigga-Frl. Huvart.

***) Olivier-Hallenstein, Baronin d'Ange-Fr. Burggraf, Marcelle-Frl. Raabe, Vicomtesse de Vermière-Frl. Huvart.

seine Einführung in das Repertoire. Auf dem Gebiete der Posse machte O. F. Berg mit „Einer von unsern Leut'", dem „politischen Schuster", der „Leichten Person" und andern aus dem Volke gegriffenen Wiener Localstücken auch in Prag Glück.

Die Personalbewegung war auch in den Jahren 1860 bis 1864 ungewöhnlich stark: Die alte „Stabilität" der Prager Bühnenverhältnisse schien bereits wesentlich gelockert. Es handelte sich vor Allem darum, das seit dem Abgange Weilenbecks noch immer unzureichend besetzte Charakterfach endlich in die Hände eines gediegenen Darstellers zu legen. Im März 1860 debutirte für dieses Fach Hr. v. Strantz, bisher Regisseur in Bremen, der damals erst vom Liebhaber- in das Charakterfach übergegangen war, und interessirte durch eine Reihe glücklich und eigenartig angelegter, wenn auch noch nicht ausgeglichener Partien (Franz Moor, Rocheferrier, Elias Krumm, Shylok), doch führte das Probespiel zu keinem Resultat;*) einen entschiedenen und dauernden Gewinn für die Prager Bühne — wenn auch nicht in der erwarteten Sphäre — brachte das Probegastspiel des Charakterspielers Heinrich Oberländer im Juni desselben Jahres. Von Königsberg in Preußen kommend, debutirte er als Wurm, Lord Lillburne in „Nacht und Morgen" und „Mefisto" und hatte einen getheilten Erfolg; man fand seinen Wurm zu glatt, fast im Conversationstone gespielt, der Schneidigkeit entbehrend, während an seinem Lillburne die weltmännische Tournure, das Schlagfertige des Dialogs und ein „eigenthümlicher Zug von Bonhommie" gerühmt wurden. Einen vollen Erfolg hatte er als Abraham Meyer in „Man sucht einen Erzieher" und Magister Lassenius in „Der Weiberfeind in der Klemme". Bald erkannte man, daß der Debutant nicht für Bösewichter und Intriguanten geboren sei, daß ihn sein behaglicher Humor entschieden auf das Lustspiel hinweise; trotzdem aber wurde Oberländer, da der Charakterspieler Urban

*) Hr. v. Strantz wurde nachmals Director der königlichen Oper in Berlin.

unmittelbar vor seinem Abgang von der Bühne stand,*) zunächst für dieses Fach engagirt; als er sich jedoch nach Jahresfrist immer unbehaglicher auf diesem Boden fühlte und Abschiedsgedanken äußerte, bewogen ihn der Intendant Ritter v. Bohusch und Director Thomé, gänzlich von der Darstellung von Intriguants abzulassen und ausschließlich in fein-humoristischen Charakter- und gemüthlichen Väter-Rollen seine Erfolge zu suchen. Oberländer hatte künstlerische Einsicht genug, um diesen Rath zu befolgen, und er ist auf seinem neuen Rollengebiete nicht nur eine hervorragende Kraft des Prager Theaters geworden, er hat es zu einer anerkannten und bedeutenden Position im Gesammt-Bereiche der deutschen Schauspielkunst gebracht. Im Jahre 1862 vertraute man Oberländer bereits einen Theil der Schauspiel-Regie neben Hassel an; Hassel, der dem jungen Freunde rathend, neidlos zur Seite stand, hatte ihm überhaupt in mancher Hinsicht die Pfade geebnet, und offen erkennt Oberländer noch heute an, „daß er dem Vorbilde seines verstorbenen Freundes Hassel vielleicht das Gute, was er kann, zu danken habe." Oberländer füllte nun so ziemlich das Fach Polawsky's aus und hatte in dieser Sphäre eine Zeitlang den Schauspieler Gallmeyer zur Seite, der gleichzeitig mit ihm in „Kabale und Liebe" und zwar als Miller debutirt hatte. Gallmeyer, früher Mitdirector in Brünn (Adoptiv-Vater der berühmten Soubrette Josefine Gallmeyer), trat als Remplaçant für den im Herbst 1860 abgehenden Emanuel Bergmann ein und bewährte sich als routinirter, verwendbarer Darsteller. — Als Aspirant für die Rollensphäre der Intriguants stellten sich nach dem Fachwechsel Oberländer's Oscar Höcker, Ludwig Skitt und Harry-Meyer vor, von denen der Letztere nach einem im August 1861 absolvirten Probegastspiel als Mephisto und Carlos in „Clavigo" engagirt wurde. Er kam vom deutschen Theater in Pest, war als schneidiger Charakterspieler

*) Max. Urban, der sich dem Kaufmannsstande zu widmen gedachte, verabschiedete sich am 29. Juli in einer Matinée auf der Sophieninsel unter Mitwirkung der Opernsängerinnen Pauline Lucca und Mik.

nicht ohne Bedeutung, und machte seinerzeit (1863) durch einen öffentlichen Caféhaus-Scandal, wobei er den Theaterreferenten Wallerstein gröblich insultirte, viel von sich reden.

Das schwächere Geschlecht war auf der Prager Bühne unter Thomé stark und ansprechend vertreten. Die Damen Burggraf, Remosani, Monhaupt, Therese Müller haben wir bereits kennen gelernt — Marie Frey, Frau Szegöffy, Adele Allram-Lechner sind uns noch ältere Bekannte. Dieses Ensemble, das durch jüngere Kräfte, wie Frl. Kathi Hassel (vermälte Hallenstein), vervollständigt wurde, blieb indeß nicht lange unverändert. Zu Beginn des J. 1861 schied Frl. Remosani in Folge eines acuten Theaterconflictes, der in Prag Aufsehen machte, von dieser Bühne. In den öffentlichen Erklärungen, welche die Dame erließ, beschuldigte sie Thomé, er habe sie in ihrer Mädchenehre verletzt und zum Widerstande gegen die Bühnenleitung gezwungen. Der Director seinerseits wollte nur „ein nachlässiges Mitglied beleidigt und dafür ungebührende Antworten erhalten haben". In einem großen Concerte unter Mitwirkung von Opernkräften und der Pianistin Vilma Czermak verabschiedete sich am 1. Jäner 1861 Frl. Remosani, die sich mit ihren selten schönen Mitteln und ihrem künstlerischen Streben große Sympathien erworben hatte, von Prag; die Ovationen, welche ihr bei dieser Gelegenheit dargebracht wurden, kehrten sich in deutlicher Weise gegen die Bühnenleitung.*) Zwei Monate — seit Ausbruch des Conflicts — war das Fach der ersten Liebhaberin ohne Repräsentantin gewesen; ein Gastspiel der damals schon zu bedeutender künstlerischer Höhe herangereiften Tochter Bersing's, Frau Anna Bersing-Hauptmann, welche u. A. als Jeanne d'Arc, Adrienne Lecouvreur, Julia, Philippine Welser Proben ihres kräftigen Talents und namentlich ihrer oratorischen Meisterschaft, in mehren Conversationsrollen auch ihrer Distinction als Salondame gegeben hatte, half einige Wochen aus der Verlegenheit, bis in Charlotte Gebhardt ein Ersatz für die

*) Im nächsten Arcadia-Concert trat Frl. Remosani, eigens von Leipzig berufen, auf und wurde mit Beifallsstürmen empfangen.

Remosani gefunden war. Charlotte Gebhardt war einer distinguirten Familie entsprossen,*) hatte sich aus freier Selbstbestimmung zur Bühne ausgebildet, und eine Zeit lang den Unterricht von Friederike Herbst genossen, worauf sie ein Engagement nach Breslau annahm und von dort einem Rufe Laube's an's Burgtheater folgte. Am 17. Jänner 1861 debutirte sie als Jane Eyre in Prag und brachte es vermöge ihrer klaren, reinen Aussprache, wohltönenden Declamation und distinguirten Darstellungsweise trotz der noch frischen Reminiscenzen an ihre Vorgängerin Remosani zu einem schönen Erfolge, den sie als Käthchen v. Heilbronn behauptete; sie löste ihre Verpflichtungen für das Burgtheater und trat am 2. März als Parthenia ihr Prager Engagement an, das leider nur zwei Jahre währte, worauf sich die Prager Bühne abermals zu einem Wechsel in der Person der ersten Liebhaberin verstehen mußte. Man dachte schon damals an das Engagement von Anna Versing-Hauptmann, schließlich aber wurde Elise Brand berufen, die schon 1862 neben Emil Devrient gastirt und durch die packende Darstellung und pikante Nuancirung interessirt hatte; sie führte sich als Rutland und in Mautner's Eglantine ein und behauptete nun bis zum Schluße dieser Directionsperiode ihren Platz.

Das Fach der munteren und naiven Liebhaberin, das im Frühling 1861 durch den Abgang des Frl. Monhaupt vacant wurde, sollte nun in rascher Nacheinanderfolge zwei glänzende Vertreterinen erhalten. Unter den Darstellerinen, welche Thomé dafür in's Auge gefaßt hatte, war auch Friederike Kronau und Frau Schurz-Günther, eine Schwägerin Thomé's; da aber diese Engagements nicht zu bewerkstelligen waren, stellten sich zwei andere Debutantinen vor: Rosa von Schultzendorff vom Burgtheater und Frl. Julius von Berlin. Am 19. April 1861 spielte Frl. v. Schultzendorff die Annalise und gewann sofort

*) Charlotte Gebhardt recte Fortwängler, vermälte sich später mit dem kgl. sächs. Hofschauspieler Carl Porth und lebt gegenwärtig zu Dresden.

„durch die Anmuth der Erscheinung, die gefällige Bewegung und die reizende Beredsamkeit des stummen Spiels das Publicum"; als Kind des Glücks und Louis im „Pariser Taugenichts" wurde der Sieg noch vollständiger; die Schalkhaftigkeit, Laune und Ursprünglichkeit ihrer Darstellung zündeten, und die Aeußerungen „Sie kann gut Komödie spielen" oder „Ich werde als Schauspielerin Carrière machen", weckten demonstrativen Beifall. Sie spielte noch die Katharina von Rosen, wurde in der „Grille" bereits mit den Ehren eines ausgesprochenen „Lieblings" empfangen, und empfahl sich mit einer Novität, der „Tochter der Grille" vorläufig von Prag. Nach ihr absolvirte Frl. Anna Julius vom Stettiner Stadttheater ihr contractmäßiges Debut mit Ehren, aber ohne entschiedenen Erfolg. Die Direction schwankte; die Forderung des Frl. v. Schultzendorff waren ihr zu hoch, Frl. Julius hatte nicht durchgegriffen, daher sollte noch eine jugendliche Aspirantin versucht werden, deren Bekanntschaft man indeß nur auf dem Zettel machte. Die Heldin dieses auf der Probe verunglückten Debuts aber war eine Darstellerin, die vierzehn Jahre später eine der populärsten Prager Sängerinen werden sollte — Frl. Minna Ullmeyer. Sie hatte damals noch nicht lange die theatralischen Kinderschuhe ausgetreten und schrieb sich, da sie an der Hofburg als engagirtes Theaterkind gewirkt und speciell mit dem kleinen Tell Erfolge gehabt hatte, „vom k. k. Hofburgtheater". In Prag sollte sie als Candidatin für das naive und muntere Fach am 27. Mai in „Zuvor die Mama" debutiren; aber — so ließ sich ein Blatt vernehmen — „der Eindruck, der Frl. Ullmeyer auf der Probe auf ihre Zukunftscollegen machte, war ein so überwältigender, daß er sie zu einer Art Staatsstreich veranlaßte. Fräulein Ullmeyer wurde durch eine Collectiv-Erklärung sämmtlicher Mitspielenden gelyncht, sie mußte die Kranke wider Willen spielen, der Corpsgeist der heimischen Mitglieder lehnte sich dagegen auf, dem Höcker-Abend (Debut des Charakterspielers Höcker) einen Ullmeyer-Abend folgen zu lassen, Frl. Ullmeyer räumte das Feld..." Ihrem späteren Glück in Prag hat diese traurige Probe keinen Eintrag gethan.

Es debutirten noch die Frls. Quantner und Siegel, endlich aber entschloß man sich doch zum Engagement des Fräulein v. Schultzendorff, die am 1. August die Hedwig im „Ball zu Ellerbrunn" als Antrittsrolle spielte und als Künstlerin von besonderer Distinction dem Prager Ensemble zur Zierde gereichte. Mit ihr kam bald darauf „Feuer in der Mädchenschule", „Moriz Schnörche" (Großkopf-Hassel), „Die Schule der Verliebten" zur Aufführung: kaum aber war man dieses Gewinns froh geworden, drang die Kunde von der Verlobung der anmuthigen Darstellerin mit einem Officier, Oberlieutenant Wanka, in die Oeffentlichkeit. Im Februar 1863 feierte Frl. v. Schultzendorff noch als „Königin von sechzehn Jahren" ihren letzten Ehrenabend, nicht lange darauf zog sie sich gänzlich von der Bühne zurück und lebt nun als Gattin des Großgrundbesitzers Wanka in glücklichster Ehe theils in Prag, theils auf dem Gute ihres Gemals. Um das erledigte Fach bewarb sich zunächst Frau Eichenwald vom Stadttheater in Regensburg, Gattin des mit dem günstigsten Erfolge in's Engagement getretenen Komikers Eichenwald (sie debutirte im April als Lorle, Gänschen v. Buchenau und Margarethe Western), dann stellte sich eine Candidatin vor, die ebenso rasch wie Rosa Schultzendorff Aller Herzen eroberte: Hedwig Raabe. Sie stand damals in ihrem neunzehnten Lebensjahre (geboren 3. December 1844) und hatte seit früher Jugend auf der Bühne Glück und Erfolg gehabt. Mit 14 Jahren hatte die geniale Künstlerin am Hamburger Thaliatheater Aufmerksamkeit erregt, in Stettin, am Wallnertheater in Berlin und in Mainz ihre Routine erweitert und am Burgtheater mit Ehren debutirt. Als ihr Name am 7. Mai 1863 zum ersten Male in Prag am Zettel stand, schrieb sie sich „vom Stadttheater in Pest", und gewann als Julie in „Ein Autograph" und in „Sie schreibt an sich selbst", dann als Marie in „Feuer in der Mädchenschule" sofort die Sympathie Aller, die sie sahen. Ihre Margarethe Western verstärkte diesen Erfolg, am dritten Abend (11. Mai) stellte sich den Pragern auch der Begleiter der Debutantin, der Lustspieldichter und Schauspieler Poly Henrion, vor, ein Edelmann und quittirter

Officier (Kohl v. Kohlenegg), der in Wien dramatische Studien und mit den Lustspielen „Die Liebesdiplomaten“, „Mylord Cartouche“ und „Meine Memoiren“ sich einen Namen gemacht hatte. Dieser nicht uninteressante Mann reiste damals im Gefolge der reizenden, kleinen Naiven, deren Namen eben anfing, groß und berühmt zu werden und liebte es, gemeinsam mit ihr zu debutiren. Er spielte theils in eigenen Lustspielen, theils in französischen Soloscenen und deutschen Einactern, wie „eine Tasse Thee“, ohne zu entzücken gleich seiner aufopfernden Partnerin, die alsbald nach dem durchschlagenden Erfolge ihrer ersten Rolle engagirt worden war. Als Poly-Henrion den Componisten Jules Franz spielte, gab es sogar offene Opposition. Hedwig Raabe selbst erinnerte an die Goßmann, aber, weit entfernt von wirklicher Imitation dieser Königin der Naiven, wußte sie durch pikante und originelle Züge, durch den Zauber ihrer eigenartigen, graziösen Lieblichkeit, durch die volle Natürlichkeit, das Ungezwungene ihres Spiels und die überraschende Betonung von Nuancen, welche andere Darstellerinen fallen gelassen hatten, jeder ihrer Rollen den Reiz frischer Ursprünglichkeit und kräftige Wirkung zu verleihen. Das Prager Publicum war diesem Talente gegenüber geradezu überschwänglich in seinen Gunstbezeugungen; das Lustspiel wurde das zugkräftigste Genre im ganzen Repertoire. Als Hedwig Raabe am 2. December ihren sogenannten „Ehrenabend“ feierte — sie brachte „Madame Richelieu“, „Ein Pagenstückchen“ und den „Politischen Eheconsens“ — kannte die Begeisterung keine Grenzen. Leider währte das Engagement der Raabe, die wir noch heute in der Blüthe ihres Künstlerruhms sehen, nur bis Ostern 1864, bis zum Ende der Direction Thomé.

Dem Gewinn, den die Prager Bühne an Hedwig Raabe gemacht, stand ein harter Verlust gegenüber, den sie durch den Tod einer ihrer bedeutendsten Darstellerinen erlitt: am 24. Mai 1861 verschied Adele Allram-Lechner an einer Halskrankheit im 37. Lebensjahre (geb. 1824 zu Wien). Fünfzehn Jahre hatte die Künstlerin der Prager Bühne angehört; ihre Leistungen im naiven, munteren und wohl auch im tragischen Fache hatten

ihren hohen Werth für das Prager Schau- und Lustspiel dargethan und, als die vorschreitenden Jahre sie den jugendlichen Rollen allmälig entrückten, hoffte man gerade von ihr einen vollen Ersatz der Binder. Wenige Tage vor ihrem Tode hatte sie in der „Tasse Thee" mitgewirkt, und wenige Stunden vor ihrem Hingange noch empfahl sie in einem rührenden Briefe einer vielvermögenden Gönnerin ihr dreijähriges Kind. Mit ihr schied das bedeutendste jener Mitglieder, welche Hoffmann der Prager Bühne erworben hatte.

In minder bedeutenden weiblichen Rollen sah man Fräulein Hassel (Fr. Hallenstein), um deren Rollenfach sich 1860 auch Frl. Marie Räntz bewarb. Im October desselben Jahres aber debutirte Frl. Josefine Birnbaum, die Tochter des seinerzeit bekannten Schauspieler-Ehepaars Birnbaum, als Marie in „Der Rechnungsrath und seine Töchter" und trat in's Engagement. Sie erregte besonderes Interesse durch ihre Eltern, die nun zeitweise ebenfalls in Prag ihren Wohnsitz nahmen. Ihr Vater, damals Regisseur in Stuttgart und als „Opfer kurhessischer Willkür" vielgenannt, gastirte im Juli 1861 im Rollenfache Hassel's und verabschiedete sich im August als Oberförster in den „Jägern", das Andenken eines soliden Schauspielers der alten Schule hinterlassend. Ihre Mutter, Maria Birnbaum-Sarjany, eine geborene Pragerin, Tochter eines Großhändlers daselbst, hatte als tragische Liebhaberin namentlich in Braunschweig und Cassel geglänzt, trat jedoch nach dem Abgange ihres Gatten von Cassel (1856) in den Ruhestand, kam später mit ihrer Tochter nach Prag und starb hier am 26. Febr. 1862. Marie Josefine Birnbaum selbst (geb. 13. Juni 1842 in Cassel) hatte erst eine kurze künstlerische Wirksamkeit in Stuttgart hinter sich, als sie nach Prag kam und erwarb sich als begabte, anmuthige und eifrige Darstellerin jugendlicher Partien viele Sympathien. Nach ihrem Abgange von Prag (1864) kam sie an's Wallnertheater in Berlin, wirkte an den Bühnen zu Elbing, Hamburg, Graz und Leipzig und vermälte sich 1874 mit Carl Freiherrn von Ledebur. — Ein anderes junges Talent, Frl. Lutter, eine Schülerin von Friederike Herbst,

suchte bald ein fruchtbareres Terrain für ihr Streben auf, ging nach Hamburg und kehrte 1863 als Frau Frank-Lutter zu einem erfolgreichen Gastspiel nach Prag zurück, wo ihr Gatte, Hr. Frank, als Cassier engagirt war.

Die Posse und das Volksstück hatten gerade in der Periode, welche hier skizzirt wird, mannigfachen Wechsel zu erfahren. Für die Soubrette Therese Müller, deren Werth für die Oper noch berührt werden soll, trat 1861 — nach einem Debut des Fräulein Benisch aus Brünn — Frl. Sternau, eine begabte, resolute, wenn auch nicht hervorragende Localsängerin, ein, die als Therese Krones, Mehlmesserpepi und Rosa im „Verschwender" ihren Befähigungsnachweis erbrachte, einen vollen Ersatz für die Verlorene aber nicht versprach. Einen solchen hoffte man in einer anderen Localsängerin zu finden, die am 11. Juli 1862 ein Probegastspiel eröffnete. Der Gast nannte sich „Josefine Gallmeyer vom deutschen Theater in Pest" und führte sich als Therese Krones ein.

„Nach langer Frist scheint endlich eine Localsängerin gefunden" — schrieb die „Boh." — „welche sich für die Bedürfnisse der Prager Posse und des Vaudevilles ganz qualificiren dürfte. Frl. G. hatte einen Erfolg, der umso schwerer wiegt, weil die Rolle früher sehr gut besetzt war. Frl. G. ist eine sehr routinirte Schauspielerin, welche viel Humor entwickelte und viel Darstellungstalent besitzt; sie ist in doppelter Hinsicht Frl. Sternau überlegen. Ihr Coupletvortrag ist vortrefflich, ihr Engagement sehr zu wünschen."

Josefine Gallmeyer setzte in der „Hammerschmiedin aus Steiermark", als Diavolina in den „Töchtern Lucifers", in „Dr. Faust's Hauskäppchen", im „ungeschliffenen Diamant" und „schwarzen Peter" ihr Probegastspiel mit stets wachsendem Erfolge fort; zu einem Engagement aber kam es nicht — man ließ die „fesche Pepi" ziehen.

Eine starke Bresche in das Possen-Ensemble riß der Tod des populären, seit Jahren in unverminderter Frische wirkenden Scutta. Andreas Skutta war 1852 mit Stöger nach Prag gekommen*) und hatte sich, trotzdem er neben Komikern von der

*) Andreas Scutta war 1806 in Wien als der Sohn eines Postconducteurs geb., besuchte die Universität und erhielt bei den Augustinern

Güte Feistmantel's und Dolt's zu wirken berufen war, durch seinen natürlichen, gemüthlichen Humor, seine unbesiegbare Laune, seinen trefflichen Liedervortrag und seine selten fehlende Auffassung sein Terrain erobert, wie er sich in Wien neben Scholz behauptet hatte. Sein redlicher Charakter, sein fast kindliches Gemüth und das seltene wissenschaftliche Streben, dem seine freie Zeit gewidmet war, erwarben ihm auch außer der Bühne zahlreiche Freunde. Am 24. Februar 1863 verschied Scutta, nachdem er am 6. Juli des vorhergegangenen Jahres in den „Studenten von Rummelstadt" zum letzten Male die Bühne betreten hatte, und wurde unter großer Theilnahme zu Grabe getragen.*) Scutta und Dolt hatten in ihrem Zusammenwirken den Werth der alten Schule überzeugend documentirt — nun ragte nur mehr Dolt als würdiges Denkmal der „alten Zeit" in die neue hinein. Mittlerweile war auch Markwordt zu Ostern 1862 der Bühne verloren gegangen (er nahm ein Engagement in Wien an), und eine Verstärkung des komischen Elements war dringend geboten. Ein Versuch, Markwordt durch Albin Swoboda jun. zu ersetzen, schlug fehl; der Debutant konnte in Prag seltsamerweise nicht

---

Unterricht im Gesange. Als er einst mit den anderen Zöglingen bei der Vorstellung des Rossini'schen Oratoriums „Moses" im Theater a. Wien mitgewirkt hatte, war sein Entschluß, die Kunst als Lebensberuf zu erwählen, gefaßt: er wurde Zögling des von Grf. Pálffy errichteten Musikinstituts, trat im Theater a. W. und im Kärtnerthortheater im Chore auf, wurde von Stöger nach Graz eng., übertrat aber bald als 2. Tenor zum Theater in Linz, kam als erster Tenor nach Agram, bis ihm (1829) eine schwere Krankheit die Stimme raubte. Nun spielte er in Laibach und Klagenfurt kom. Partien, kam 1830 als 2. Komiker nach Lemberg, dann als Gast nach Graz, bis ihn Dir. Marinelli nach Wien eng., wo er auch unter Dir. Carl wirkte. Er machte sich auch als Compositeur bemerkbar („Orintha und Odiosa", „Der Zauberkranz", „Siegwart und Stanzerl", „Die Localsängerin und ihr Vater" u. s. w.).

*) Ein anderes altes Mitglied der Prager Bühne, allerdings von untergeordneter Bedeutung, Sekyra, starb am 2. Febr. 1864; er begann seine Laufbahn bei der Lutz'schen Gesellschaft in Carlsbad, der er 15 Jahre angehörte und wirkte 19 Jahre in Prag, zuerst als Liebhaber, dann in komischen Rollen und in den čechischen Vorstellungen.

Boden fassen. Am 19. Sept. 1862 aber stellte sich den Pragern ein Komiker vor, der zur Ausfüllung einer klaffenden Lücke mehr als befähigt schien und sich viele Jahre an dieser Bühne behaupten sollte: Wilhelm Eichenwald. Er kam vom Victoria-Theater in Berlin und hatte sich bereits an einer Reihe hervorragender deutscher Bühnen einen Namen als Komiker ersten Ranges gemacht. Am Hamburger Thaliatheater galt er als eine der besten künstlerischen Kräfte, und die Gastspielausflüge, die er von dieser Bühne aus unternahm, hatten ihm den Ehrentitel eines „norddeutschen Treumann" eingetragen.*) In Prag absolvirte Eichenwald am 19. September 1862 als Fröhlich, Silberling im „Gänschen von Buchenau" und in der Soloscene „Zum ersten Male in Robert der Teufel" seine Debuts und hatte sofort die Lacher und alle Freunde einer wirksamen und dabei distinguirten Komik auf seiner Seite. Als Doctor Peschke, dann in den „beiden Hofmeistern", in der Tannhäuser-Parodie, „Romeo auf

*) Wilh. Eichenwald ist am 12. Dec. 1833 in Berlin als der Sohn des seinerzeit rühmlichst bek. Väterspielers E. († 1873) geb., verließ 1850 das Gymnasium „zum grauen Kloster" in Berlin und betrat als 17jähriger Jüngling zuerst die Bretter bei einer wandernden Gesellschaft im Großh. Posen als jug. Liebh., kam nach Lübeck, Chemnitz, Magdeburg, Rostok, wo er mit Knaack und Reusche engagirt war, war 1852—53 in Pest unter Dir. v. Witte eng., übernahm dort während eines Gastspiels Nott's vom Wiedener Theater die sog. „Treumann'schen Rollen" und vollzog damit den Uebergang vom Liebh. zum Komiker. Als jug. Gesangskomiker wurde er an das Königst. Th. in Berlin und von dort von Dir. Maurice für das Hamburger Thaliath. engagirt, wo er 1855—58 erklärter Liebling des Publicums war. Aus Rücksicht für seine Frau, die ehemalige k. k. Hofsch. Margarethe Hartmann, die in Hamburg keine entsprechende Beschäftigung fand, verließ er diese Bühne, war zwei Jahre in Riga und ebensolange am Victoria-Theater in Berlin eng. In Prag wirkte E. von 1862—1876 (13½ J.), ging dann, um der Operettenthätigkeit zu entrinnen, zu Förster nach Leipzig, wo er in komischen Charakterrollen und L'Arronge'schen Stücken seine Haupterfolge fand. 1882 verließ er mit Förster Leipzig, nahm Eng. am Hamburger Stadttheater, übertrat jedoch bald abermals an das Thaliath., das seinem Repertoire mehr entsprach. Unter Dir. Edmund Kreibig jun. (1884) wurde E. der Prager Bühne wiedergewonnen.

dem Bureau" u. s. w. verstärkte sich dieser Erfolg, und schon am 3. October trat Eichenwald in einer damals „sensationellen" Novität, Offenbach's „Orpheus in der Unterwelt", sein Engagement an, das nicht allein für die Posse, sondern auch für das Lustspiel und die durch den Offenbach-Cultus zu einer besonderen Repertoire-Species emporgewachsene Operette ein entschiedener Gewinn war: gerade für das letztere Genre war Eichenwald's Komik allerdings zu discret, und er selbst strebte mächtig hinaus über ein Feld, das seinen eigenen künstlerischen Neigungen wenig zusagte. Ueberdies war Eichenwald „norddeutscher" Komiker und trat schon in dieser Eigenschaft in einen gewissen Gegensatz zu anderen Possen- und Operettenkräften Prags. Glanzrollen Helmerdings wie „Meidinger" in „Meidinger und sein Sohn" waren auch seine Glanzrollen. — Als Nachfolger Scutta's debutirte Ende des Jahres (12. December) der Komiker Franz Frank als Brunner in „Kampl" mit entschiedenem Erfolge — er vertrat die drastisch-komische Richtung, das Wiener Element, war ein wirksamer und stimmbegabter Coupletsänger, also ganz geeignet, neben Dolt, der noch in der Stöger'schen Zeit den Uebergang vom Nestroy'schen zum Treumann'schen Fache bewerkstelligt hatte, der Wiener Komik eine geachtete Position in Prag zu behaupten. Der Fachwechsel Dolt's hatte sich übrigens nicht ohne Schwierigkeiten vollzogen, und er gereichte dem verdienten Künstler keineswegs zum dauernden Vortheile. Stöger's zeitweiliges Factotum, der mehrfach genannte Regisseur Forst,*) hatte auf einen allzuraschen Uebergang gedrängt: Dolt sprang sozusagen in das

*) Forst (Schall v. Falkenhorst), den wir bereits aus dem Auge verloren haben, war bekanntlich von Hoffmann als Oberregisseur nach Prag gebracht worden; vorher hatte er an vielen österr. und deutschen Bühnen Heldenliebh. gespielt und namentlich in der für ihn geschriebenen Birch-Pfeiffer'schen Rolle des Scheibentoni große Erfolge geerntet, die ihm auch als Bonvivant treublieben. In Pest hatte er die Direction bis zum Brande des Theaters (1847) geführt, worauf sein Engagements-Antritt in Prag erfolgte. Nach Hoffmann's Abgang war Forst eine Zeitlang Stöger zur Seite geblieben, bis er zu Hoffmann nach Frankfurt a. M., von dort (1855) an's Theater i. d. Josefstadt nach Wien ging.

neue Fach,*) die Unmöglichkeit einer entsprechenderen Vorbereitung machte ihn nicht selten muthlos, raubte ihm seinen Humor und schädigte die Wirkung seiner Komik, die für das neue Fach nicht in jenem Maße ausreichte wie für das von Dolt durch zwanzig Jahre erfolgreich behauptete Nestroy-Fach. Immerhin ergab sich aus dem Zusammenwirken von Dolt, Eichenwald, Frank, Elise Rohrbeck ein Possen-Ensemble, dem nur eine bedeutende Localsängerin fehlte, um vollendet zu erscheinen. Der Ersatz für Therese Müller sollte lange nicht gefunden werden.

Die Gastspielbewegung in der Aera Thomé sei hier nur in Kürze skizzirt. Man sah 1860 Anna Dietz, die Tochter des Veteranen Dietz, deren Carrière bereits erwähnt worden ist, Bogumil Dawison in all seinen Glanzrollen, Friederike Goßmann, Friederike Kronau (Lorle, Kind des Glücks u. s. w.), Louisabeth Röckel (damals noch vielversprechende junge Darstellerin), Mathilde Graecmann (von Darmstadt), die norddeutsche Soubrette Anna Schramm und den österr. Komiker Csernits; der gemüthliche Dialectdichter Baron Klesheim trug im Neustädter Theater seine Märchenbilder und Kindergeschichten vor, und Bosco ließ seine Zauberkünste bewundern; 1861 kamen Auguste v. Bärndorff, eine der hervorragendsten Conversationsschauspielerinen, berühmt durch Geschmack und Pracht ihrer Toiletten — eine Künstlerin, die nachmals in Prag ihre zweite Heimat finden sollte,**) der Heldenspieler Ludwig

*) Ueber diesen Fachwechsel schrieb Dolt selbst an den Autor dieser Geschichte: „Die kurze Zeit von 8 Tagen, die mir zur Erlernung einer Treumann'schen Rolle anberaumt war, wozu Treumann nach eigenem Geständniß 1 und auch 2 Monate brauchte, machte mich schon im vorhinein muthlos und raubte mir den Hauptfactor meines früheren anerkannten Wirkens, den Humor, der mich oft bei den schwierigsten Aufgaben im Stiche ließ. Dadurch kam ich oft mit Regie und Direction in Conflict, wobei mir versichert wurde, daß bei etwaigem Mißlingen meiner Rolle nicht die kurze Zeit des Einstudirens sondern nur mein Unwille Schuld trug .... Somit hätte ich von meinem Mißgeschick auf der Prager deutschen Bühne begonnen, ich spreche davon, um Entschuldigung bei Jenen im Publicum zu finden, die sich so manches spätere Ereigniß nicht erklären konnten.“

**) Auguste v. Bärndorff, geb. 1830 auf einem Gute bei Berlin,

von Ernest (recte v. Baußnern), der damals von Breslau aus auf ein Engagement in Prag aspirirte und als Hamlet wie als Essex seine reiche Begabung und seltenen Mittel, überdies aber auch als Peti im „Zigeuner" seinen auffallend schönen und mächtigen Baryton zur Geltung brachte,*) Heinrich Grans, Dir. Treumann und Laura Schubert — 1862 erschienen zunächst Emil Devrient und Anna Versing, schon damals (aus Coburg kommend) eine blendende Maria Stuart. Das Burgtheater war durch ein Gesammt-Gastspiel Josef Wagner's, Lewinsky's und des einstigen Prager Theaterkindes Friederike Bognár vertreten; man sah mit diesen Gästen die „Räuber" (Wagner-Carl, Lewinsky-Franz, Amalie-Bognár), „Faust", „Kabale und Liebe", „Fiesco", „Clavigo", „Wallenstein's Tod"; Friederike Bognár fesselte besonders als Luise. Die Posse war im Gastspielrepertoire durch den Hamburger Komiker Triebler, Anna Grobecker und Carl Friese (damals vom Carltheater) vertreten; neben all diesen Gästen aber mußte man im Neustädter Theater auch die dressirten Hunde Castor und Pollux des Ehepaar's Meergarté sehen, welche in dem Stücke „Die Kinder des Pflanzers" ihre „außerordentlichen Kunststücke" producirten. Das Jahr 1863 brachte Gastspiele Ascher's, der bekannten Zwerge Petit, Picolo und Kis, der Berliner Hofschauspielerin Ida Pellet; dann brachte ein Tänzerpaar, Frl. Catharina Friedberg von Petersburg und Hr. Calori von Wien, mit einem

---

betrat im 16. Lebensj. die Bühne, erhielt von Auguste Crelinger Unterricht, sodann ein bescheidenes Eng. am Berliner Hofth., von wo sie nach Oldenburg, Petersburg und Hannover kam. 1858 hatte sie sich mit Baron v. Schoultz verheiratet; am königl. Hofth. zu Hannover nahm sie eine dominirende Stellung ein, verließ jedoch 1868 diese Bühne, machte eine glänzende Tournée in Amerika und gastirte dann mit stetem Erfolg in Deutschland. In Prag spielte sie 1861 die Gräfin Autreval im „Damenkrieg" und andere Glanzrollen des Fachs der Salondame. Fr. v. Bärndorff wurde später die Gemalin des in Prag hochgeschätzten Arztes und Großgrundbesitzers Hofraths Prof. Dr. Ritter v. Jaksch. Das Hoftheater in Hannover zählt sie zu seinen Ehrenmitgliedern.

*) Hr. v. Ernest trat in der Directionsaera Kreibig als Heldenvater in's Prager Engagement.

längeren Gastspielcyclus auch das große Ballet „Carnevalsabenteuer in Paris" von Borri, Musik von Strebinger — ein Ereigniß, das die Prager von dem Besuche ernster Vorstellungen abzog, bis ein Künstlerpaar vom Burgtheater, Ed. Baumeister und Anna Kratz, wieder edlere Genüsse vermittelte.*) Das Gastspielrepertoire des Jahres brachte noch Anna Grobecker, Emil Siebert, Ascher in Gesellschaft des Frl. Anna Müller.

Im Allgemeinen konnte man zu Beginn des Jahres 1864 — wenige Monate vor dem Ablauf der Directionsperiode Thomé — eine entschiedene Besserung der Schauspielverhältnisse constatiren. In das Gastspielrepertoire war mehr System gebracht, ebenso in die Auswahl und Anordnung der Novitäten; das classische Drama fand eine rege Pflege, das Ensemble war gerundet und zeigte eine Reihe gediegener Kräfte, deren Verlust leider bei dem bevorstehenden Directionswechsel nahezu gewiß war.

„Wir hatten einen Verein von Künstlern im Schauspiel" — schrieb ein Kritiker jener Tage — „wie er nicht sobald wieder in Prag beisammen war. Der erste Liebhaber, der Darsteller komischer Charakterrollen, die muntere Liebhaberin, die Anstandsdame, sie Alle ließen fast nichts zu wünschen übrig, sie Alle füllten ihre Plätze mit Ehren aus, und sie Alle werden uns nun verlassen. Oberländer, Hassel, Sauer, Frau Burggraf, Fräulein Raabe, Brand gehen und dies gerade in einem Augenblicke, wo die Mehrzahl der Veteranen außer Action tritt. Dietz läßt sich pensioniren, Walter ist zweifelhaft, so daß von der alten Garde nur Fischer und die Frey übrig bleiben. Was die Letztere den Pragern ist, weiß man; man hat sie nicht umsonst die Prager Crelinger genannt; sie bleibt unersetzlich wie Polawsky, Bayer, Feistmantel. Fischer ist jetzt fleißiger, eifriger denn je, und wenn es die Behandlung des Verses gilt, wenn es sich um ein edles, kerniges, stylgemäßes, getragenes Spiel handelt, dann kann noch heute Mancher etwas dem alten Manne abgucken. Zwar bleiben Hallenstein, Frey, Eichenwald — aber es gehen mehr als bleiben. Oberländer hat im Lustspiel tausendmal gutgemacht, was der Oberländer der Tragödie, der Charakterspieler

*) Fr. Kratz und Baumeister gastirten u. A. im „Goldbauer", in der „Widerspenstigen", ferner in „Alte Flammen", „Bei Wasser und Brod", „Hoffen und Harren", „Die verzauberte Katze", „Gäste über Gäste", „Prinz Conti", „Der Hausspion".

verbrochen. Sauer konnte Anfangs nicht gehen und stehen, aber sein Schatz natürlichen Talents wurde in Prag gehoben; er stellt in der Tragödie, wo es die Verkörperung idealer Gestalten gilt, seinen Mann und fühlt sich mit der Zeit auch im Frack heimisch, doch neigt er mehr zum Helden als zum Liebhaber hin. Wie „Figaro hier, Figaro dort", so war „Sauer hier, Sauer dort"; deshalb kommt sein Abgang sehr ungelegen. Das Spiel der Frl. Raabe zeichnete sich durch wohlthuende Frische und Natürlichkeit aus; ein Anhauch gewinnender, mädchenhafter Lieblichkeit macht viele ihrer Leistungen werthvoll, ihre Erscheinung ist angenehm, ihr Eingreifen in das Ensemble gereicht diesem immer zum Vortheile. Schauspielerinen von der Bedeutung einer Lechner, Schultzendorff und Raabe vermag eine Bühne nicht so leicht zu verschmerzen, sie vermag eine Direction nicht so leicht zu ersetzen. — Frau Burggraf war eine glänzende Bühnenerscheinung, die „Feenhände" hat sie gewissermaßen geschaffen. Nicht in „Kleiderrollen" allein aber lag ihre Kraft, sie hatte auch Verständniß und Kraft für das höhere Genre ...."

Ebenso beklagte man den drohenden Abgang Hassel's und der Elise Brand, der es wenigstens theilweise gelungen war, die Rudloff und Gebhardt zu ersetzen. Der Posse sollte in Frank ein drastischer Komiker verloren gehen, und für Dolt wünschte man eine seinen Talenten besser entsprechende Beschäftigung. Die Abschieds-Abende in den ersten Monaten des Jahres 1864 erbrachten den Beweis, daß das Schauspiel in der Aera Thomé über Mangel an Anerkennung nicht zu klagen hatte, daß es aber auch auf einer der Würde dieser Bühne entsprechenden Höhe erhalten worden war. Zunächst hatte Sauer sein Abschieds-Benefiz. Er brachte das „bemooste Haupt" und war nebst Hassel (Wichsier) der Gegenstand lebhafter Ovationen. Am 23. Februar verabschiedete sich Veteran Dietz, der seine dreißigjährige Dienstzeit absolvirt und, damit seine „volle Pension" erworben hatte, als Hausfreund Schmerl in „Großjährig", eine Rolle, die er seit 1847 mit immer gleichem Erfolge gespielt hatte, und als Meschores in einem Acte aus Cumberlands „Juden". Dietz*) schien das Zaubermittel für ewige

---

*) S. Seite 224. Dietz hatte bei einer kleinen Truppe im Braunschweig'schen als Franz in Körner's „Vetter aus Bremen" zum 1. Male die Bühne betreten und war 1834 über Empfang Loewe's nach Prag eng. worden. Nicht lange nach seiner Pensionirung erkrankte Dietz auf seinem

Jugend zu besitzen. Obwohl er nun bereits im 60. Lebensjahre stand und drei Jahrzehnte in Prag gewirkt hatte, sah man ihn noch immer mit Vergnügen in Liebhaberrollen. Eine Zeitlang schien es, als hätte er definitiv das Charakterfach erwählt, aber sein Jago und Marinelli waren so ziemlich die einzigen Bösewichter, zu denen er sich emporzuschwingen vermochte — dazu, meinte man, war er eine allzu gute Haut. Geachtet als Mensch und Künstler, fand Dietz an seinem Abschiedsabende Beifall in reichem Maße; man wünschte noch oft den scheidenden Künstler an die Stätte seines Ruhms zurück. Am 27. Febr. hatte Marie Frey ihr letztes Benefiz, und trotz der gleichzeitigen Ankunft der Verwundeten aus Schleswig-Holstein war das Haus reich besetzt, die Stimmung sympathisch bewegt. Und so ging es nun von Abschieds-Abend zu Abschieds-Abend. Am 2. März hatte als Gräfin Autreval Auguste Burggraf ihren Ehrenabend und nahm aus den Händen Oberländer's einen „von einem großen Damenkreise" gewidmeten silbernen Lorbeerkranz entgegen; am 8. März brachte Elise Brand Ebert's „Gelübde" als Abschiedsgabe, am 12. März war der Festabend Oberländer's, der abermals eine Novität, das Lustspiel „Die Compromittirten" von Julius Rosen, und dem Helden des Abends zahlreiche Ovationen brachte; gleiche Ovationen galten Hedwig Raabe, die wenige Tage später in der „Grille" zum vorletzten Male auftrat — am 19. März aber fand die letzte Schauspielvorstellung unter der Direction Thomé und das letzte Auftreten der Damen Burggraf, Birnbaum, Brand, Raabe, Sternau, der Herren Hassel, Frank, Harry-Meyer, Oberländer und Sauer statt. Jeder wollte sich noch einmal im vollen Glanze seines Könnens zeigen. Man gab den ersten Act der „Waise aus Lowood" mit Frl. Brand, Scene „aus den Carlsschülern" mit Sauer als Schiller und Hedwig Raabe als Laura, „Narciß" mit Harry-Meyer und Elise Brand

Landgütchen in Krtsch, wohin er sich zurückgezogen hatte, suchte im Prager allg. Krankenhause Hilfe, starb jedoch schon am 7. Sept. 1865 und wurde unter Theilnahme aller noch aus seinen Bühnenzeiten in Prag verbliebenen Mitglieder auf dem Friedhofe des Ortes Pankratz bestattet.

(Quinault), aus den „Schleichhändlern" mit Hassel als Bader Schelle, den dritten Act des „Pariser Taugenichts" mit der Raabe (als Louis), Sauer (Eduard), Fischer (Morin), die „Plauderstunden" mit Auguste Burggraff (Hortense), und Oberländer (Arthur v. Norden), Frl. Sternau*) und der Komiker Frank endlich sangen ihre besten Couplets. Nach jedem dieser Fragmente und Paradescenen erbrausten Beifallsstürme. Zum Schluß erschien Thomé; um ihn gruppirten sich die Mitglieder, nachdem sie am Fuße eines Transparents mit der Inschrift „Erinnerung" Lorbeerkränze niedergelegt hatten. Der Director sprach die Abschiedsworte, und der Beifall, der ihnen folgte, schien ein Zeichen, daß man sich ungern von einer an Ereignissen reichen Periode der Prager Theatergeschichte, von einem an werthvollen und interessanten Kräften so reichen Bühnenpersonal trennte.

*) Nachmals Gattin des bekannten Wiener Operettensängers: Eppich.

XXII.

Die Oper unter Thomé.

(1858—1864.)

(Das neue Ensemble: Albert Eilers, Frl. Mik; Luise Tipka als Sängerin und Dichterin; ihr Abschied von Prag. — Emminger pensionirt. — Luise Lichtmay und Babette Meller. — Capellmeister Wilhelm Jahn. — Emilie Prause, Pauline Lucca und ihre Prager Triumphe; Fräul. Grabinger, Helene Zawiszanka und die Pustowojtow, Eleonore von Ehrenberg, Frau Prochazka-Schmidt und Frl. Boschetti. — Debutantinen. — Zwei Conservatoriums-Eleven: Camilla Klettner und David Popper. — Neue Sänger: Franz Nachbaur, Bernard, Jos. Krén, Hans Rokitansky; Preisinger und Illner †. — Capellmeister Ludw. Slansky. — Das Repertoire: Die 50jährige Jubelfeier des Prager Conservatoriums. — Meyerbeer: Nordstern, Dinorah; Verdi: Die sicilianische Vesper, Traviata; Gounod: Faust und Margarethe; Ambroise Thomas: Der Kadi, Raymond; — Rich. Wagner's Beziehungen zur Prager Oper; Wagner's Correspondenz mit Dir. Apt; Verhandlung wegen der Aufführung von „Rienzi" und „Tristan und Isolde"; die Première von „Rienzi"; „Rheingold" als präsumtive Prager „Krönungs-Oper"; die Concerte unter Wagner's Leitung im Jahre 1863. — Die Offenbach'sche Operette: Hochzeit bei Laternenschein, Mädchen von Elisonzo, Orpheus, Martin der Geiger, Fortunio's Liebeslied, Herr und Mad. Denis; Suppé: Zehn Mädchen und kein Mann, Flotte Bursche. — Gäste in der Aera Thomé. — Abschiedsabende.)

Die Aufgabe der Direction Thomé, das Opern-Ensemble Stöger's zu ersetzen, war groß und schwierig, und mannigfacher Wandlungen bedurfte es, ehe dies Ziel erreicht wurde. Ueber den künstlerischen Gehalt der ersten Opernvorstellungen in der neuen Aera täuschte das Gastspiel eines Lieblingsgastes der Prager, Luise Dustmann-Meyer, hinweg, neben welcher auch der Tenor Hr. Meyer von der Wiener Hofoper eine Reihe von Heldentenorpartien sang. Vom Personal der Stöger'schen Oper sah man Bachmann, Fektér, Steinecke, Emminger, die Damen Tipka und Brenner, welch letztere abermals für die Prager Bühne gewonnen worden war und am 22. Mai 1858 als Lucia

mit entsprechendem Gepränge ihren Einzug hielt. Unter den ziemlich zahlreichen Debuts der ersten Monate ergaben nur wenige ein erfreuliches Resultat. In der ersten Opern-Vorstellung der neuen Aera, „Don Juan", machte man zunächst zwei interessante Bekanntschaften, jene des Bassisten Albert Eilers und jene der Mezzosopranistin Frl. Mik. Eilers, einer der besten Vertreter seines Faches, ist der Prager Bühne sieben Jahre treu und eine ihrer Stützen geblieben. Er führte sich als Pedro ein und machte mit jeder folgenden Partie (Marcel, Bertram, Landgraf, Comthur u. s. f.) entschiedeneres Glück; Musiker durch und durch, selbst Componist auf den verschiedensten musikalischen Gebieten, speciell auf jenen des Männergesangs und der Kirchenmusik, schuf er sich eine geachtete Stellung in der Prager Musikwelt, wie nachmals einen Ruf in der deutschen Bühnenwelt überhaupt. Als Darsteller des Riesen Fasolt bei den Bayreuther Festspielen ist Eilers allgemein bekannt geworden. Während seines Prager Engagements füllte er vorwiegend das Fach des ersten hohen Basses aus, führte aber auch tiefe Partien mit Erfolg durch. Ueberdies war er eine der werthvollsten Kräfte für Concert-Aufführungen, Oratorien und Messen, in der Gesellschaft beliebt und gern gesehen; als einer der Gründer der heiteren Künstlergenossenschaft „Schlaraffia", welche — von Prag ausgehend — sich bald über ganz Deutschland und Oesterreich verbreitete, und als Componist humoristischer Schlaraffenlieder ist er unvergessen geblieben in den Prager Künstlerkreisen.*) — Frl. Mik führte sich als Adalgisa ein, er-

---

*) Ludwig Albert Eilers ist zu Cöthen in Anhalt 21. Dec. 1830 geb., studirte acht Jahre am kath. Gymnasium zu Hildesheim, ein Jahr an der philosophisch-theolog. Lehranstalt und trieb schon in früher Jugend rastlos Musikstudien, begründete am Gymnasium einen Privat-Gesangsverein und sang öfters in geistlichen und weltlichen Concerten. Ohne Beruf für den geistl. Stand, übertrat er an die jurid. Facultät in Leipzig und zog als Solist des akad. Gesangvereins „Paulus" die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Bei Gelegenheit der 1. Aufführung der Operette „Die Sängerfahrt" von Drobisch und Conrad im Hotel de Pologne sang E. mit solchem Erfolg die Baßpartie, daß man ihn bestimmte, die Sänger-

Digitized by Google

brachte als Alice und Azucena weitere Beweise ihrer stimmlichen und künstlerischen Begabung und eines ansprechenden darstellerischen Talents, so daß sie binnen Kurzem zu den besten Kräften des Instituts gezählt wurde. Außerdem finden wir im Opernpersonal Frl. Josefine Schmidt, die bereits früher debutirte hatte, in Alt- und Mezzosopranpartien, die Frls. Holland und Gautsch in jugendlichen Partien, als Buffo-Sänger die Herren Rafael, Hovemann (Baß) und Markwordt (Tenor),*) den lyrischen Tenor Arnurius, der als Chateauneuf debutirt und mit seinen zarten Stimm-Mitteln sehr gegen den imposanten Reichel abstach, einen tiefen Baß, Hrn. Hertzsch, der im Juni als Sarastro debutirte und durch Material wie durch künstlerische Schulung sich rasch Anerkennung verschaffte, und einen zweiten Baryton, Herrn Duschnitz, dem große Jugend und ansprechende Stimm-Mittel nachgerühmt wurden, endlich eine neue Primaballerina, Frl. Vogel, die sich als Helene („Robert") und Fenella glücklich einführte. Hassel fungirte als Opernregisseur.

Zur Ausfüllung der klaffenden Lücken wurden bereits 1858

---

carrière einzuschlagen. Er nahm Unterricht beim Bassisten Pögner, ging 1852 nach Mailand und trat nach würdiger Vorbereitung bei dem berühmten Bassisten Zezi und Prof. Ronchetti-Monteviti in das Conservatorium zu Mailand, wo er im Gesange, in Clavierspiel, Harmonielehre u. s. w. besondere Fortschritte machte, wurde durch den Castraten Ciccarelli nach Dresden empfohlen und trat 9. März 1854 dort als Orovist zum ersten Male auf, wurde eng., zog auch die Aufmerksamkeit Meyerbeers auf sich, nahm im Winter 1855 Engagement bei den Gewandhausconcerten in Leipzig, bildete sich in Bremen als Repertoiresänger aus und kam von dort nach Prag. Seit Ostern 1865 ist Eilers Vertreter des ersten seriösen Baßfaches am coburg-goth. Hoftheater, singt auch Buffopartien mit künstlerischem Gelingen und spielt ausnahmsweise größere Rollen im Schauspiel. Der Herzog hat ihn wiederholt ausgezeichnet und zum Kammersänger ernannt. Von seinen Compositionen nennen wir „Spielmann's Lied", Operette in 1 Act, „Die St. Johannis-Nacht", kom. Op. in 3 Acten, Ouverture für großes Orch., mehre Messen, Chöre u. A.

*) Der Veteran Brava, ein vorzüglicher Buffo, war der Bühne verloren gegangen; am 26. Jän. 1858 hatte er den Daniel Capuzzi in Zampa zu seinem letzten Benefiz gesungen.

alle Anstrengungen gemacht. Vor Allem galt es, eine dramatische Sängerin zu gewinnen; am 18. Mai stellte sich eine Aspirantin für dieses Fach, Frl. Fridlowsky, als Agathe, sodann als Alice vor, und wurde mit Berücksichtigung ihrer sympathischen Mittel, ohne Rücksicht aber auf ihren unentschiedenen Erfolg engagirt; überdies war, wie bereits bemerkt, Jenny Brenner zurückgekehrt, um vorläufig neben Luise Tipka und nach deren für das nächste Jahr bevorstehendem Abgange als Remplaçantin derselben im Coloraturfache zu wirken. Auch Frl. Hassel, die Tochter des Opern-Regisseurs (nachmals Frau Hallenstein), trat nach einem im August absolvirten Probegastspiel (als Aennchen im „Freischütz" und Page in „Johann von Paris") in das Opernensemble ein, dem sie als Sängerin und Darstellerin von anmuthiger Erscheinung, sympathischen, wenn auch bescheidenen Stimm-Mitteln und frischem Spiel zum Vortheil gereichte.

Die Versuche zur Completirung des Personals füllten das erste Jahr der neuen Directions-Aera fast vollkommen aus. Im September 1858 debutirte während einer langwierigen Krankheit Steinecke's der Barytonist Hardtmuth und wurde engagirt; für Bachmann, dessen wechselnde stimmliche Disposition mannigfache Verlegenheiten bereitete, mußte schon im Herbst Reichel eintreten, der sich als Raoul und Jan von Leyden noch im Vollbesitze seiner seltenen Mittel erwies. Zu Ostern 1859 schied Luise Tipka aus dem Engagement, das ihr neben Rosen auch Dornen in reicher Zahl gebracht hat. Man bewunderte ihre ungewöhnlichen künstlerischen Fähigkeiten, und dennoch konnten diese nicht entsprechend im Dienste des Instituts verwerthet werden. In den Salons der besten Prager Gesellschaft war die geistvolle Sängerin sehr geschätzt; sie stand im Mittelpunkte der Künstlersoiréen in dem gastfreundlichen Hause der Fürstin Colloredo und erweckte Interesse nicht allein als Künstlerin sondern auch als Dichterin. Eben in den Tagen, da ihr Scheiden von Prag bevorstand, erschien daselbst*) ein Band ihrer der Gräfin Hardegg gewidmeten

*) Verlag von Carl Bellmann.

Gedichte, welche sie selbst als „die Ergebnisse vieler dornenvollen und weniger rosigen Augenblicke" ihres Lebens bezeichnete, Poësien welche die stimmungsvollen Ergüsse eines tiefen Frauengemüths waren. Die Sympathien, die sich Luise Tipka in Prag erworben, traten denn auch bei ihrem Abschied zu Tage. In ihrem letzten Benefiz (Barbier von Sevilla und die neuscenirte komische Oper „Mozart und Schikaneder") war sie der Gegenstand vieler Ovationen; am 7. und 13. April 1859 verabschiedete sie sich als Königin der Nacht, in ihrer effectvollsten Partie, am 10. April in einem Concert unter Mitwirkung der besten Schauspiel- und Opernkräfte, um dann zunächst in Brünn, später in Wiesbaden zu gastiren. In letzterer Stadt, wo sie auch mehre Jahre Engagement nahm, begründete sie ihren großen Ruf, den sie durch Gesangstudien in Paris und Mailand und durch Gastspielreisen in Europa erweiterte.*) Heute wirkt die Sängerin, welche einem würdigen Gatten, dem Capellmeister Hans Weinlich, einem feingebildeten, kenntnißreichen Musiker, die Hand gereicht hat, als Leiterin und Inhaberin eines bedeutenden Musikinstituts in Graz, welches bereits hervorragende Sängerinen wie Angeline Luger, Hedwig Roland, Marie Renard u. A. ausgebildet hat und als eine der gediegensten Pflanzschulen für die deutsche Oper in ganz Deutschland und Oesterreich in hohem Ansehen steht. In einem zeitgenössischen Urtheil finden wir die künstlerische Bedeutung von Luise Tipka in zutreffender Weise folgendermaßen charakterisirt:

„In Luise Tipka begrüßen wir eine der interessantesten Erscheinungen

*) Bei ihrem Abschiede von Wiesbaden ging ein Regen von Blumen und Gedichten nieder, die ganze Stadt nahm Antheil an dem Scheiden ihres Lieblings. In Paris studirte Luise T. bei Frau Marchesi, den Hrn. Gevarde und Porto ein Jahr, machte in Soiréen und Concerten Aufsehen und verkehrte in den ersten Pariser Künstlerkreisen, namentlich in den Salons Naudin's. Von Paris aus ging sie auf Concertreisen nach Holland, allerorten Triumphe feiernd. In Mailand verkehrte sie mit Lampugnani, Carlotta Patti, Varesi u. s. w., excellirte besonders mit ihren ungarischen Nationalliedern und eignete sich unter Leitung des Maëstro Pedroni das italienische Repertoire vollkommen an.

der gegenwärtigen Künstlerwelt, eine dramatische Sängerin von hoher Vollendung, eine liebenswürdige, durch und durch poetische, feingebildete Persönlichkeit. Die Stimme der Künstlerin hat sich zu einem klangvollen, kräftigen hohen Sopran von sehr bedeutendem Umfange entwickelt; sie besitzt eine bewunderswerthe Geschmeidigkeit und Biegsamkeit, mittelst welcher sie spielend die größten gesanglichen Schwierigkeiten überwindet; dabei versteht sie ihren musikalischen Charakteren dramatisches Leben einzuhauchen, obgleich ihr ganzes Auftreten und Spiel fern von jener oft überflüssigen und unschönen Bühnen-Coquetterie ist, die uns leider so häufig an unsern modernen dramatischen Künstlerinen mißfällt. Aus ihrem bedeutendem Repertoir sind als besonders ausgezeichnet zu erwähnen: „Lucia", „Margarethe von Valois", „Nachtwandlerin", „Königin der Nacht", „Leonore" im Troubadour, „Dinorah", „Isabella" in Robert rc."

Ein bedeutender Verlust für die Prager Bühne war auch der Abgang des würdigen Veteranen Emminger, der — obwohl bereits stark in den Hintergrund gedrängt — noch in jeder Aufgabe seinen Mann stellte und durch seine makellose Tonbildung, durch die treffliche Verbindung der oberen und unteren Register seines normalen Tenors manchen Vergleich mit jüngeren Kräften und zwar durchaus nicht zu seinen Ungunsten wachrief. Als Basilio in der „Hochzeit des Figaro" feierte er am 13. Jäner 1859 sein letztes Benefiz (neben ihm sang eine Debutantin Frl. Pruckner die Susanne).*) Zu Ostern trat Emminger nach 25jähriger Wirksamkeit an der Prager Bühne in den Ruhestand. Er stand nun im 55. Lebensjahre (geb. 1804), war 1834 mit Stöger nach Prag gekommen, hatte hier in 150 Opern 300 Partien gesungen und gleich Strakaty als Concert- und Kirchensänger eine rege Thätigkeit entfaltet. Nach seiner Pensionirung widmete er sich hauptsächlich dem Lehrfache und wirkte ab und zu „als Gast" noch in Opernvorstellungen mit, bis ihn am 26. Dec. 1872 der Tod ereilte.

Von Gewinn für die Oper war das Engagement zweier

---

*) „Figaro" war damals folgendermaßen besetzt: Almaviva-Steinecke, Gräfin-Frl. Mik, Figaro-Hr. Hertzsch, Susanne-Frl. Pruckner, Cherubin-Frl. Lichtmay, Marcelline-Frl. Schmidt, Bärbchen-Frl. Gautsch, Basilio-Emminger, Bartolo-Hovemann, Gänsekopf-Markwordt, Antonio-Hassel.

Sängerinen von künstlerischem Werthe, Luise Lichtmay und Babette Meller. Luise Lichtmay hatte in Olmütz und Graz ihre Carrière begonnen und debutirte in Prag am 2. Jäner als Regimentstochter mit ganzem Erfolge, einnehmend durch Erscheinung, Stimm-Mittel, sichere Intonation, Deutlichkeit des gesungenen Wortes und frische, resolute Darstellung. Ihre weiteren Debuts als Zerline in „Fra Diavolo" und Catharina in der damals neuen „Hochzeit bei Laternenschein" verstärkten diesen Erfolg; sie wurde als Opernsoubrette und jugendliche Sängerin von größtem Vortheil für das Ensemble und das Repertoire, das durch die Offenbachiaden eben in jenen Jahren eine eigenartige Erweiterung erfuhr. — Für das Fach der dramatischen Sängerin, das provisorisch (bis Februar) Frl. Friedlowsky mit schwachem Erfolge verwaltet hatte, wurde in Babette Meller eine tüchtige Kraft engagirt. Die Sängerin hatte schon im November 1858, von Braunschweig kommend, als Valentine, Fides, Leonore in „Fidelio", Lucrezia und Elisabeth („Tannhäuser") debutirt und durch Umfang wie Schönheit ihres dramatischen und Mezzosopranpartien gewachsenen Organs, großes darstellerisches Talent, lebhaftes dramatisches Temperament und sympathische Erscheinung für sich eingenommen; am 22. Februar 1859 trat sie ihr Engagement als Valentine an, wurde aber leider schon am 16. Juli der Prager Bühne durch den Tod entrissen.*)

Mittlerweile hatte sich auch ein Ereigniß von Bedeutung für die fernere Gestaltung der Prager Opernverhältnisse vollzogen: Der bisherige Capellmeister Neswadba war aus dem Engage-

*) Babette Meller (geb. Müller) war in Augsburg geboren, hatte am Münchener Hoftheater ihre theatralische Carrière begonnen und zwar als Tänzerin, worauf sie zur Oper überging, zunächst als Soubrette, dann als dramatische Sängerin Glück machte und in Frankfurt, Königsberg, Braunschweig mit großem Erfolge sang. Ihr Braunschweiger Contract wurde mit Mühe gelöst, um sie der Prager Bühne zu gewinnen, doch wurde sie bald dem Repertoire entzogen und starb am Puerperalfieber. Am 18. Juli wurde sie auf dem Wolschaner Friedhofe beigesetzt, wo bekanntlich auch Catharina Bergopzoom, welche ein gleiches Schicksal hatte, ruht.

ment getreten und einem Rufe an das Victoriatheater in Berlin gefolgt; an seiner Stelle aber erschien ein in Prag unbekannter Musiker, Capellmeister Wilhelm Jahn, am Dirigentenpulte des Theaters. Jahn hatte zur Zeit, da ihn der Ruf Thomé's nach Prag traf, noch keine hervorragende Künstlerlaufbahn hinter sich. In Oesterreichisch-Schlesien geboren, hatte er unter den schützenden Fittigen des Olmützer Fürsterzbischofs Baron Sommerau das musikalische ABC und noch etwas darüber im mährischen Rom erlernt, so daß er in Temesvar seinen ersten Waffengang als Capellmeister wagen konnte. Vom Banat führte ihn seine Wanderschaft nach Kroatien, von wo er auf starken Umwegen in Pest und Krakau anlangte. Diese Carrière war nicht gerade glänzend, aber lehrreich: sie hatte dem jungen Meister Prüfungen auferlegt und Erfahrungen erworben; er hatte die Geschmacksrichtungen interessanter Nationen kennen gelernt und durfte mit einiger Berechtigung hoffen, auch den berühmten Geschmack der gewesenen „Mozartstadt" an der Moldau zu treffen. Am 26. April 1859 debutirte der neue Capellmeister in dem neuerrichteten Neustädter Theater (es war der zweite Abend dieser Bühne) mit „Lucia" und fand keine Gnade vor den Augen der Professionisten in der Musik. Erst durch die glänzende Première von Wagner's „Rienzi" erwarb sich Jahn das musikalische Bürgerrecht in Prag und die Achtung der enragirtesten Localpatrioten in der Musik. Je länger er am Dirigentenpulte saß, desto mehr wußte man seine künstlerische Bedeutung zu schätzen: er erkannte die Bedürfnisse der Bühne in Hinsicht des Repertoires und des Personals und hat, wie wir sehen werden, die Thomé'sche Oper auf eine hohe Stufe gebracht. Schon im ersten Jahre seiner Prager Wirksamkeit rief man ihn an die Wiener Hofoper; ein glänzender Vertrag war bereits unterschrieben, doch machte die Prager Direction alle Anstrengungen, sich den kaum gewonnenen Capellmeister zu erhalten — der Wiener Vertrag wurde denn auch, als Desoff für Wien acquirirt war, auf gütlichem Wege gelöst. Prag ist gewissermaßen der Ausgangspunkt der Carrière Jahns gewesen. Von hier führte ihn sein Weg nach Wiesbaden —

aber der Blick der leitenden Persönlichkeiten Wiens blieb auf ihn gerichtet, und mit 1. Jäner 1881 trat er das ehrenvolle und verantwortungsreiche Amt des Directors der Wiener Hofoper an. Was Eduard Hanslick damals über den neuen Director schrieb, kann als die beste Charakteristik Jahns gelten. Schon in Wiesbaden hatte auf einer seiner Studienreisen Hanslick den künftigen Wiener Opern-Director in seinem Wirken beobachtet.

„Die Gesammtheit der Sänger und Musiker" — so schildert der maßgebende Kritiker seine Wiesbadener Eindrücke*) — „schien verbunden durch ein eigenthümlich musikalisches Etwas, das als elektrisches Fluidum von dem Blick und der Hand des Dirigenten ausströmte. Wo solche künstlerische Uebereinstimmung herrscht, da ist sie sicherlich Verdienst des Dirigenten, der nicht bloß auf das Orchester sondern ebenso sehr auf den Vortrag der Sänger bestimmenden Einfluß nimmt. Jahn war selbst eine zeitlang Opernsänger, bevor er den Tactirstab ergriff — eine werthvolle Vorschule. Componirt hat er nur einige Lieder. Das Wiesbadener Publicum verhielt sich an jenem Abende („Holländer") sehr kühl gegen die Sänger, begrüßte hingegen Hrn. Jahn bei seinem Eintritt in's Orchester mit schmeichelhaftem Zuruf Die Zuschauer applaudirten, die Musiker bliesen Tusch, und einige fremde Studenten, welche den lorbeerbekränzten, blonden Jahn vielleicht für den König Gambrinus hielten, machten Miene, ihm einen Salamander zu reiben. Zweierlei konnte selbst der Fremde wahrnehmen: die große Beliebtheit des Capellmeisters Jahn und seine unbedingte Autorität über das Personal . . . Ich selbst glaube nicht an Wunder, doch hörte ich im „Nonnenhof" versichern, Jahn habe kürzlich die „Puritaner" von Bellini so meisterhaft einstudirt, daß sie nicht sehr langweilig waren . . . . ."

Diese Wahrnehmungen, welche Hanslick im Jahre 1880 in Wiesbaden gemacht, konnte man unter anderen Verhältnissen wohl schon zwanzig Jahre vorher in Prag machen und eben die Thatsache, daß sich Jahn, ein Fremder, in dem an eingeborenen Musikern überreichen Prag eine geachtete, nahezu souveräne Stellung zu erobern wußte, zeugte frühzeitig von seinem Dirigenten-Berufe. Was Wilhelm Jahn der Wiener Hofoper ist, bedarf hier kaum der Erörterung. Er hat dies Institut aus krausen Verhältnissen emporgehoben, als Capellmeister und Director unter wechselnden Verhältnissen dem Wiener Hofoperntheater seinen großen Ruf

*) „Neue Freie Presse", Nr. 5880, 11. Jäner 1881.

behauptet, jeder Oper aber, die seine sichere Hand dirigirt, ist eine glänzende Interpretation gewiß.

Gleichzeitig mit Jahn debutirte die Coloratursängerin Emilie Prause (nachmals Kainz-Prause) als Lucia, sodann als Martha und nahm trotz der Beliebtheit ihrer Collegin Brenner sofort für sich ein.*) Emilie Prause erweiterte rasch ihren Wirkungskreis und hatte nach dem Tode der dramatischen Sängerin Meller nicht nur deren Fach provisorisch zu verwalten sondern brachte auch das Kunststück zu Wege, an Einem Abend Coloratursängerin und dramatische Sängerin in Einer Person zu sein. Als sich an ihrem Benefizabend die Repräsentantin der Königin in den „Hugenotten" (Frl. Brenner) krank melden ließ, sang Frl. Prause außer der Valentine, die zum ersten Male in ihren Händen war, auch noch die Königin. Da sich die beiden Opernheldinen glücklicherweise nicht viel im Wege stehen, machte sich die Sache. Die Kehle und Kunst des Frl. Prause reichte für Valentine und Margarethe aus, und wenn unbedingt neben der Kehle noch eine Person nöthig

---

*) Emilie Clotilde Thekla Kainz-Prause wurde zu Ungar.-Ostra in Mähren am 9. Juni 1840 als die Tochter eines liechtensteinischen Oekonomie-Beamten geb., ihrer frühzeitig auffallenden Stimm-Mittel wegen von ihrem Vater zur Ausbildung nach Wien gesandt, von Basadonna geprüft, von Arlet und Salvi unterrichtet, worauf sie am Kärntnerthortheater in kleinen Partien ihre Bühnenlaufbahn begann. Ihre erste Partie war ein Genius in der „Zauberflöte". Von Wien kam sie nach Brünn, dann Braunschweig und als Coloratursängerin nach Prag, wo sie (s. oben) bald auch im dram. Fache glänzte. Von Prag führte sie ihr Weg nach Holland; sie wurde für eine große Concertreise nach Ostindien eng., zog es aber vor, als dram. Sängerin nach Prag zurückzukehren. Frl. P. war noch in der nächsten Directions-Periode unter Wirsing eng. Vor ihrer Reise nach Holland hatte sie sich mit dem Privatier Kainz vermält, welcher Ehe ein Sohn entsproß. Nach ihrem 2. Prager Engagement kam sie nach Wien, sang vornehmlich Meyerbeer'sche und ital. Opern, und unterschrieb nach 2 Jahren einen 10jähr. Contract an das Dresdener Hoftheater, wo sie, zur königl. Kammersängerin ernannt, bis 1877 wirkte und als Aïda und Leonore im „Troubadour" zum letzten Male sang. Seit 1877 lebte sie fünf Jahre zu Olmütz, nunmehr in Graz. Zu ihren besten Rollen zählte man die Leonore, Donna Anna, Norma, Fidelio, Alceste, Valentine, Fides.

war, trat ein Frl. Valentini, an welcher der Name das Interessanteste war, als Repräsentantin der Valentine in die Bresche; das Publicum aber jubelte der „doppelten Sängerin" zu. Solche Kunststückchen ließen sich auf die Dauer allerdings schwer einbürgern, und besorgt spähte der geniale Opernleiter nach einer neuen und wahren Valentine aus. In dieser bedrängten Lage traf ein Strahl der Erleuchtung den Capellmeister, der sich eben abmühte, ein Repertoire ohne Primadonna zu combiniren. Ein Berufsgenosse, Capellmeister Klerr von Pest, war auf einer Entdeckungsreise nach Sängerinen und Musikern in der böhmischen Landeshauptstadt angekommen und verrieth seinem aufmerksamen Collegen in einer schwachen Stunde, daß er einem „außerordentlichen Talente" auf der Spur sei. Besagtes Talent erfreue sich derzeit in Olmütz der lebhaftesten Sympathien von Militär und Civil, habe wahre Schätze von Gold in der Kehle und müßte ein exquisiter Fang für Pest sein. Auf 150 bis 200 fl. monatlich — erklärte der arglose Talentforscher — komme es der Pester Direction nicht an, und ein so nettes Sümmchen könne unmöglich verfehlen, die Olmützer Primadonna zu ködern. Capellmeister Jahn machte sein unschuldigstes Gesicht und warf im Verlaufe der Conversation nebenher die Frage hin, wie denn eigentlich diese celebre Sängerin in der mährischen Bischofsstadt heiße. „Pauline Lucca," *) erwiderte Klerr, „eine junge Wienerin, hat sich im Chor

*) Pauline Lucca, geb. zu Wien 1841 (nach Wurzbach), erhielt ihren ersten Singunterricht bei ihrem Schullehrer Walter; 1848 verloren ihre Eltern ihr Vermögen, sie nahm nun ernsten Gesangsunterricht, erhielt Beschäftigung im Kirchenchor, 1856 Aufnahme in den Hofopernchor, wo ihre anmuthige Erscheinung, ihr Talent und Eifer die Aufmerksamkeit von Kennern und Freunden auf sie zogen. Der ehemalige Tenorist Uffmann und Prof. Rich. Löwy setzten ihre Ausbildung rationell fort — sie selbst aber übte nun fleißig zu Hause Soli, während sie Abends im Chore sang. An einem Sonntag-Nachmittag sang sie vor einem kleinen Kreise von Verwandten und Musikkennern die Lucrezia Borgia zur Probe, machte einen erfolgreichen Gastspielausflug nach Olmütz und wurde nach ihrer Elvira in „Ernani" als Primadonna engagirt. Mit rastlosem Eifer schuf sie sich dort ein Repertoire und kam nach Prag. Ihre weitere Carrière ist be-

der Wiener Oper entdecken lassen, jung, schön, Stimme wie eine Nachtigall!" Jahn wußte genug, und da in der Theaterwelt das Kapern ein erlaubtes Vergnügen ist, war er sofort entschlossen, seinen Director zum Einfangen der Olmützer Nachtigall zu veranlassen. Thomé war mehr als einverstanden, versprach 4000 fl. Gage, Jahn aber eilte aufs Telegraphenamt, das Engagement perfect zu machen. Die kleine Pauline kannte nicht Angst und Bangen, sie vertraute auf ihre Kehle und auf ihr Theaterblut, wagte die Reise und trat beherzt auf die Bretter, welche eine Bondini, Caravoglia, Grünbaum, Sontag und Lutzer siegreich beschritten hatten.

Am 12. April 1860 erschien Pauline Lucca zum erstenmale auf der Prager Bühne. Es war eine kindliche, niedliche Valentine, die neben der glänzenden Margarethe einer erprobten Coloratursängerin, Jenny Brenner, erschien; aber die klugen, feurigen Augen der kleinen Valentine beherrschten bald das Publicum, das sich zu dem theatralischen Ereignisse in reicher Zahl eingefunden hatte. Die ältesten Habitués erinnerten sich noch an jenen denkwürdigen Abend, da ein anderes „Kind", Henriette Sontag, neben kampferprobten Veteranen mit siegender Allgewalt an derselben Stelle erschienen war, gesungen und gesiegt hatte. Der Name „Lucca" war fremd in der Theaterwelt, Niemand hatte ihn gehört, Niemand vertraute ihm — und was sollte auch aus Olmütz Gutes kommen! Die ersten Töne änderten die Situation vollkommen zu Gunsten der keineswegs zaghaften Debutantin. Das klang in der That wie Nachtigallenschlag, frisch, melodisch, zu Ohr und Herzen dringend. Ein solches Organ bei solch reizender Erscheinung — konnte es günstigere Siegesbedingungen geben? Ein Beifallssturm, wie er selten in diesem Hause, bei diesem Publicum, dem schon C. M. v. Weber jede Fähigkeit zum Enthusiasmus abgesprochen hatte, gehört worden war, erhob sich nach ihrer

kannt. Sie hat einen Weltruf erlangt wie die Patti und wirkt noch heute mit unverminderten Erfolgen und blendenden Mitteln als Gast an der Wiener Hofoper, von wo sie weite Ausflüge unternommen und überall Triumphe gefeiert hat.

ersten Arie. Die Fülle ihrer hohen Töne rief die hellste Bewunderung wach. Auch die Kritik, welche der jugendlichen Anfängerin entschiedenes Mißtrauen entgegenbrachte, nickte zustimmend; Franz Ulm schrieb wohlwollend und mit einer gewissen Prophetengabe:

„In der Leistung der jugendlichen Debutantin, Fräulein Lucca, als Valentine, sind es nicht schon vorhandene Vorzüge, die ihre ersten Erfolge rechtfertigen, sondern die Hoffnungen, die sich fast mit Sicherheit an ihre weitere Wirksamkeit knüpfen lassen, obwohl es immer gewagt bleibt, schon nach einer Rolle maßgebend prophezeien zu wollen ..... Ein Vorzug der Debutantin, der fast noch schwerer wiegt als das, was sie bringt, scheint augenblicklich zu beweisen, daß hier nicht blos Ein- und Angelerntes an das Publicum appellirt; ihr Vortrag zeugt von gesundem Verständniß in der Auffassung, von richtigem Gefühl in der Wiedergabe, es ist das ausgesprochene Talent, welches, wie es scheint, das Richtige trifft, ohne der inneren Bedeutung der Aufgabe und ihrer äußersten Schwierigkeiten bis zum letzten ängstigenden Grade bewußt zu werden. Daß dies viel zu sagen hat, begreift sich leicht, und wir wollen nur hoffen, die günstige Meinung für Fräulein Lucca sei nicht nur durch einen ersten sozusagen verblüffenden Eindruck hervorgerufen, sondern werde sich weiterhin bestätigen . . ."*)

Daß die Zukunft dieses Urtheil vom 13. April 1860 nicht Lügen gestraft hat, ist uns Allen bekannt. Pauline Lucca hatte ihren ersten entscheidenden Schritt zu ihrer großen Carrière gethan. Die zweite Debutrolle der Lucca war die Norma, eine „lächerlich junge" Norma, wie sie unerhört war in den Annalen der Prager Bühne, und der Erfolg war noch größer als das Glück der Valentine; er war so entschieden, daß die Theater-Intendanz auf einen Paragraphen ihrer Instruction vergaß und die jugendfrische, bezaubernde Sängerin sofort engagiren ließ; schon am 17. April trat sie als Pamina dies Engagement an. Die kleine Norma war zum Liebling Prags geworden, das sie unter seinen Augen künstlerisch immer größer und größer werden sah. Der Mann, der am Dirigentenpulte saß, verstand es, dieses Wachsthum zu fördern, und schon im October sah er mit freudigem Antheil die geraubte Perle von Olmütz sein Benefiz als Iphigenie von Tauris verschönen. Aber die Lucca-Begeisterung

*) „Bohemia", vom 13. April 1860.

der Prager war allzu laut zu Tage getreten; der Ruf der kleinen Zauberin, der „gebornen Primadonna", wie man in diesem Falle sagen konnte, war über das Weichbild Prags hinausgedrungen, und was Prag an Olmütz gesündigt hatte, sollte ihm von Berlin heimgezahlt werden. Herr v. Hülsen hatte schon seine Angel ausgeworfen, und Director Thomé war kurzsichtig genug gewesen, die rechtzeitige Sicherung seines Goldfisches zu versäumen. Der Köder von Berlin verfing. Als Pauline Lucca am 7. Februar 1861 in Prag die Vestalin zu ihrem Benefiz sang, saß bereits der Berliner General-Intendant in einer Loge und lächelte verständnißinnig der triumphirenden Künstlerin zu. Der Eigenthümer der Prager Gasanstalt, Hr. Friedland, hatte Meyerbeer auf die Lucca aufmerksam gemacht, Meyerbeer Hrn. v. Hülsen, der indeß auf seine erste Aufforderung an die Sängerin gar keine Antwort erhielt. Trotzdem reiste der General-Intendant nach Prag, hörte ihre Pamina, ließ sich noch zwei Probe-Arien vorsingen und engagirte die jugendliche Primadonna mit 5000 Thlr. jährlich nebst Spielhonorar und Costümen. Da die Prager Direction eine Gage-Erhöhung ablehnte, sagte Pauline Lucca zu, übersah jedoch den Prager Kündigungs-Termin, so daß es Thomé durchsetzte, daß sie noch fünf Monate nach ihrer Bequemlichkeit in einzelnen Abtheilungen in Prag singen mußte. Als die Ungetreue am 25. März auftrat, warf ihr ein empörter Verehrer einen Strohkranz — zwei Tage später pflückte sie als Valentine ihre ersten Lorbeern in Berlin. Im Juli kehrte Pauline Lucca wieder und wurde als Valentine mit Jubel und Blumen empfangen. Die Klagen über die „Oekonomie" der Direction, welche sich eine solche Perle hatte rauben lassen, waren allgemein. Ihren größten Triumph feierte sie mit der „Regimentstochter", doch hatte das contractliche Gastspiel nur kurze Dauer. Das nunmehrige Verhältniß der Lucca zur Prager Bühne war am besten und eigenartigsten durch den Theaterzettel angedeutet, der die „kgl. preuß. Hofopernsängerin Pauline Lucca als beurlaubt" anführte. Am 11. Februar 1862 begann ein neuer Gastspielcyclus der Entflohenen, welche als Recha in der „Jüdin" mit Blumen überschüttet wurde.

Google

Wie schwer es hielt, für eine Sängerin von dieser phänomenalen Bedeutung einen Ersatz zu schaffen, zeigte sich bald. Ihre nächste Nachfolgerin, Frl. A. Grabinger, die Tochter des 1852 verstorbenen Prager Schauspieler-Veteranen, welche im April 1861 als Valentine und Elsa debutirte, hatte als Landsmänin starke Sympathien für sich, nahm durch Anmuth und poëtische Gestaltung ihrer Rollen für sich ein, vermochte sich aber nicht einzubürgern; sie war die erste Prager Margarethe in Gounod's „Faust". Erst durch das Wiederengagement der Frau Kainz-Prause, das mit 22. April 1862 begann, war wirklich ein Ersatz geschaffen. Mit Frl. Grabinger, welche die Gattin des Bassisten Hertzsch wurde, hatte Dir. Thomé einen Proceß durchzuführen wegen der Weigerung, eine außerhalb ihres Faches liegende Partie (den Cherubin) zu singen; der Director unterlag.

Die Personalbewegung in den übrigen Fächern der Oper sei hier mit flüchtigen Strichen skizzirt. Eine Reihe vorzüglicher Kräfte, an die man große Hoffnungen geknüpft hatte, waren der Bühne verloren gegangen. Schon im Herbst 1860 verließ Frl. Lichtmay das Engagement — sie sollte Carrière machen, kam an das Hamburger Stadttheater, dann an die Wiener Hofoper, 1863 nach Rotterdam, ein Jahr später nach Brüssel, widmete sich ganz der französischen Oper, gehörte 1866 als „Luise Lichtmay-Garay" der großen Oper in Paris an und machte nachmals auch eine amerikanische Tournèe. — Mit großen Schwierigkeiten war die Besetzung des Alt- und Mezzosopran-Faches verbunden, das durch den Abgang des Frl. Mik (nachmals Gattin des Violinmeisters und Conservatoriumsdirectors Bennewitz) im Frühjahr 1862 frei wurde. Nach einer Reihe obligater Debut-Unfälle schien in einer temperamentvollen Polin, Frl. Helene Zawiszanka, ein ebenbürtiger Ersatz gefunden. Sie kam vom Stadttheater in Hamburg und führte sich am 29. April als Fides ein. Dramatisches Temperament, darstellerische Routine, seltene Vorzüge des Organs (leicht und schön ansprechende Höhe bei aller Sonorität des Altregisters) nahmen sofort für sie ein, und nach ebenso glücklich fortgesetztem Debut sang sie im Juni die Eglantine als

Antrittsrolle. Jede ihrer Leistungen gewann durch die leidenschaftliche Gluth, welche sie erfüllte, Interesse; sie glänzte nicht allein in ihrem eigentlichen Fache, auch der Page Urbain in den „Hugenotten“ z. B. zählte zu ihren Forcerollen. Eine gewisse politische Rolle spielte Frl. Zawiszanka 1863, zur Zeit des polnischen Aufstandes in Prag, wo sie Aller Sympathien für ihre um die Freiheit kämpfende Nation wachrief. Die Pustowojtow, der seinerzeit vielgenannte weibliche Adjutant des Polenführers Langiewicz, war der polnischen Sängerin in unzertrennlicher Freundschaft verbunden; als „Adjutant“ Pustowojtow in Prag internirt wurde, sah man die Beiden nie anders als in innigem Verein; die Amazone übernachtete oft bei ihrer Freundin, und diese stadtbekannte Thatsache veranlaßte auch die Sicherheitsbehörde, in diesem Künstlerheim Nachforschungen anzustellen, als die Adjutantin des Polengenerals aus Prag verschwand.*) Auch die Zawiszanka aber war verschwunden, obwohl ein ihr gewährter Urlaub abgelaufen war. In Wien war sie in einer Abgeordnetenhaus-Sitzung gesehen und für die Pustowojtow gehalten worden, erst nach einigen Wochen stellte sie sich wohlbehalten wieder in Prag ein und wirkte, in jeder Partie gern gesehen, bis zum Ende der Thomé'schen Direction, worauf sie ihre Thätigkeit auf die čechische Bühne verpflanzte. Frl. Mik war im Mai 1862 von der Prager Bühne geschieden und hatte noch in ihren Abschiedsconcerten Vollbeweise der unverminderten Gunst der Prager erhalten.

Im Coloraturfache hatte Jenny Brenner, die bekanntlich trotz ihrer künstlerischen Bedeutung für das Repertoire von sehr zweifelhaftem Werthe war und außerdem fahnenflüchtig zu werden drohte, indem sie sich für ein — allerdings bald verunglücktes — Wiener Opernunternehmen gewinnen ließ, eine starke Unterstützung in einer Fach-Collegin gefunden: Eleonore von Ehrenberg, die von Prag aus ihren Weg in der deutschen Bühnenwelt ge-

*) Als man im April eine Generalprobe des neuscenirten „Lohengrin“ veranstaltete, erschien Frl. Pustowojtow in einer Loge und absorbirte mehr Interesse als Lohengrin und Ortrud (Zawiszanka) selbst.

macht hatte und nun am 16. Mai 1861 als Dinorah debutirte. Die Hoffnungen, welche die Künstlerin vor Jahren erweckt hatte, erschienen in erfreulichster Weise erfüllt; ihr angenehmer, weicher Sopran, ihre spielend und leicht gebrachte perlende Coloratur, künstlerische Auffassung und Routine verschafften ihr volle Geltung neben der Brenner; die weiteren Proberollen (Frau Fluth, Martha, Aennchen) verstärkten diesen guten Eindruck und machten ihr Engagement perfect. Frl. v. Ehrenberg ist ihrer Heimat treu geblieben und später der čechischen Bühne eine Zierde und Stütze geworden, eine Künstlerin von seltener Ausdauer und nie versagendem Können, das sich auch in ihrer Wirksamkeit als Oratorium-, Kirchen- und Concertsängerin äußerte. Der Gewinn dieser Sängerin setzte Thomé in den Stand, die Künstlerlaunen der Brenner wirksam zu pariren. Im Sommer 1861 trat auch Frau Prochazka-Schmidt nach längerer Abwesenheit als Savoyarde Pierrotto wieder in's Engagement und kam für Mezzosopranpartien (Marthe in Faust u. dgl.) in Betracht. Für jugendliche Rollen in Oper und Operette, speciell in den damals neuen Offenbach'schen Einactern, war in Frl. Therese Boschetti eine talentvolle junge Kraft gewonnen worden, welche ebenso wie Frl. v. Ehrenberg nachmals für die čechische Bühne von Bedeutung wurde.*) Aus der langen Reihe der Sängerinen, welche ganz vorübergehend in diesen Jahren auf der Prager Bühne erschienen, seien nur wenige hervorgehoben: Frl. Kügler (als Altistin in Aussicht genommen), Frau Engst-Ellinger von Pest (Fides), Frl. v. Segny, früher Ballerine, und Frl. Wierer, ebenfalls Aspirantin für das Altfach, Frl. Schwefelberg (für Coloratur-

*) Therese Boschetti, geb. 1847 zu Prag, wo ihre Eltern eine Seidenfabrik besaßen, kam 1860 mit ihren Eltern nach Salzburg, wo sie zwei Jahre ihre Stimme ausbildete, 1862 nach Prag, wo sie während ihres Engagements noch bei Rokitansky und Bernard Gesangsunterricht nahm. Mit Ende der Thomé'schen Direction wurde sie als Soubrette an die čechische Bühne, dann nach Wiesbaden, 1869 an die Wiener Hofoper, 1872 nach Leipzig eng. — Aus Deutschland kehrte sie als Opernsoubrette und erste Operettensängerin an die čech. Bühne in Prag zurück.

partien), Frl. v. Boggenhuber von Pest, welche 1862 als Romeo und Fidelio debutirte und lebhaft interessirte (sie wurde nachmals eine Säule der Berliner Hofoper), endlich Charlotte Fischer von Tiefensee, die im Jahre 1860 in dramatischen Partien auftrat und sich als geschmackvolle, trefflich gebildete Sängerin nachmals auf weiten Concert-Tournéen im In- und Auslande einen Ruf erwarb: in Prag setzte sie sich namentlich durch den Vortrag slavischer Lieder bei einem Theile der akademischen Jugend in Gunst — ein Vierteljahrhundert später sang Frl. v. Fischer abermals in Prag und brachte die achtbaren Reste einstiger „Herrlichkeit" mit. In demselben Jahre (29. März 1860) ließ sich in einem Conservatoriums-Concert auf der Bühne unter Mitwirkung Hans v. Bülows eine interessante, vielversprechende Opernschülerin (aufgenommen im J. 1855) hören: sie hieß Camilla Klettner, war die Tochter des Orchesterdieners der Prager Oper und bestach ebenso durch ihr Feuerauge wie durch die glänzenden, wohlgeschulten Mittel. Einige Jahre später war sie der Stern der Stuttgarter Oper, ja die Gebieterin derselben; ihrem mächtigen Einflusse beugten sich Minister und Regisseure. Als die schöne Frau und treffliche Sängerin das Scepter niederlegte, nahm sie ihr Ruhestands-Domicil in Graz und erinnerte als Senta an der dortigen Bühne an ihre einstige künstlerische Bedeutung. In demselben Concerte producirten sich der ebenfalls 1855 aufgenommene Cello-Schüler David Popper und weckte durch den blendenden Vortrag von Servais' „souvenir de St. Petersbourg" große Hoffnungen, die der Mann im vollen Maße erfüllt hat, sowie der Violinschüler Joh. Hřimaly, dessen Name heute gleichfalls in der Musikwelt den besten Klang besitzt.

Die Veränderungen, welche die Aera Thomé im männlichen Opern-Personal mit sich brachte, waren nicht minder bedeutend wie der Wechsel des Damenpersonals. Als primo uomo fungirte nach wie vor Bachmann; die Folgen eines gewaltigen Stimmverbrauchs aber machten sich nicht selten in starken Unfällen bemerkbar; plötzliche Heiserkeiten trübten dem Sänger anscheinend sichere Erfolge, und Neuacquisitionen im Tenorfache oder Aus-

Hilfsgastspiele wurden zur Nothwendigkeit. Als Aspiranten für das lyrische Fach an Stelle des abgehenden Arnurius debutirten 1859 Louis Fischer und Wiedemann (welcher bald der Bühne entsagte und sich dem Buchhandel widmete), bis in Franz Nachbaur der rechte Mann gefunden wurde. Er stand im 25. Lebensjahre (geb. 25. März 1835 auf Schloß Gießen im württemberg. Oberamt Tettnang), als er nach Prag kam und hatte erst wenige Jahre seiner Bühnencarrière hinter sich. In der Dorfkirche seiner Heimat hatte Nachbaur die ersten Proben seiner Sangeskraft abgelegt, war mit neunzehn Jahren in die Baugewerksschule zu Stuttgart eingetreten, begeisterte sich aber mehr als an Baurissen und architektonischen Plänen an den Leistungen Sontheims, studirte eifrig Musik und trat, da man ihn in Stuttgart als Chorist verschmähte, 1856 zu Basel in ein Engagement mit 50 Francs an ausbedungenem aber niemals ausbezahltem Monatsgehalt. Der Baseler Director Schumann versuchte auch in Paris mit seiner deutschen Operngesellschaft sein Glück und erlitt Schiffbruch, Nachbaur aber fand in diesem kritischen Momente an dem Banquier Passavant einen großmüthigen Gönner, der es ihm ermöglichte, zwei Jahre bei Lamperti zu studiren, worauf er 1859 sein erstes „großes" Engagement am kgl. Hoftheater in Hannover mit 800 Thaler Jahresgehalt und 3 Thaler Spielhonorar erhielt. Von dort rief ihn Thomé nach Prag. „Hier hat ihm die Sonne des Glücks nach allen Richtungen aufs freundlichste gelächelt" — heißt es in einer Nachbaur-Biographie*) — „hier hat er, getragen von der rasch gewonnenen Gunst des Publicums seine Kräfte proben und stählen können, im treuen Freundeskreise vergaß er hier bald all' die kümmerlichen Anfänge seiner dornenvollen Laufbahn, hier fand er das liebende Weib, die treue Lebensgefährtin, die als guter Kamerad das aufregende Marschtempo eines der Kunst geweihten Lebens Schritt für Schritt mit innegehalten hat bis zum heutigen Tage." Am 14. Mai 1860 stellte sich Franz Nachbaur als

*) Franz Nachbaur, Ein Künstlerjubiläum, 1858—1883. Von einem Freunde. Buch- und Kunstdruckerei von Knorr & Hirth in München.

Lyonel in „Martha“ der Pragern vor, ohne gerade zu verblüffen.

„Der junge Sänger“ — schrieb ein Kritiker — „empfiehlt sich durch eine anständige Erscheinung und wenn auch nicht durch gewandte doch auch nicht störende Darstellung. Sein Organ ist ein im Umfange sehr beschränkter, in der Mittellage nicht unangenehm klingender Tenor, scheint aber sehr heikler Natur und von sehr geringer Ausdauer zu sein. Die hohen Töne über dem eingestrichenen F müssen soviel als möglich vermieden werden; wo dies nicht angeht, sprechen sie sehr schwer und nicht angenehm an oder versagen ganz und gar ihren guten Dienst. Trotzdem ist Herr Nachbaur unter den letzten Debutanten noch der stimmbegabteste ... Herr N. mißfiel nicht und wurde nach seiner Arie im 3. Act applaudirt.“

Das Probegastspiel wollte nicht recht in Gang kommen, noch ein anderer Aspirant (Hr. Seyffarth) traf ein, aber Thomé erkannte die Zukunft, welche Nachbaur winkte, wenn auch die Gegenwart nicht gerade berechtigten Erwartungen entsprach. Am 14. Juni trat Nachbaur als Chateauneuf wieder und zwar bereits als engagirtes Mitglied auf, welch raschen Proceß Publicum und Kritik nur in Erinnerung an die langjährige mangelhafte Besetzung des zweiten Tenorparts willig hinnahmen. Und Nachbaur entfaltete sich gerade während seines Prager Engagements in überraschender Weise: der stiefmütterlich behandelte, aus Verlegenheit engagirte Sänger wurde zum Liebling Prags und zum Gegenstande der Aufmerksamkeit für Tenorsuchende deusche Bühnen. In den deutschen Kreisen Prags erwarb sich Nachbaur als nationaler Märtyrer in den Tagen des wachsenden Nationalitäten-Conflicts besondere Sympathien. Zum großen Mißvergnügen čechischer Kreise wurde 1862 der Versuch gemacht, das neuerbaute nationale Interimstheater am Quai, dessen Bestand als Theater durchaus nicht gesichert schien, auch als internationalen Concertsaal zu adaptiren. So fand am 1. December des genannten Jahres in diesen Räumen ein Concert der Pianistin Baronin Alphonsine Weiß unter Mitwirkung Nachbaur's statt. Kaum hatte er ein deutsches Lied begonnen, wurden die Galerien unruhig: man pfiff und zischte, während die Deutschen in den Logen und im Parterre applaudirten. Um weitere Scandale zu verhüten, mußte das ganze Concert-

programm umgestürzt werden. Frl. Brenner sang statt eines deutschen ein čechisches Lied; statt Frl. Gebhardt declamirte Frau Peška. Als nun zwei Tage später im deutschen Theater Nachbaur als Arthur in „Lucia" auftrat, empfing ihn langanhaltender Beifall, ebenso wurde er bei dem nächsten Concert Weiß auf dem „kosmopolitischen" Podium des Convictsaals der herzlichsten Auszeichnungen theilhaft. Er hatte Aller Sympathien gewonnen und rechtfertigte sie durch stete Fortschritte: die unsichere Intonation verlor sich, sein Organ entfaltete sich in voller Frische und jugendlichem Glanze. Als er im Jäner 1863 sein „Benefiz" („Faust") feierte, kam die Stimmung der Prager für ihn zum vollsten Ausdruck. Aber einige Monate später (23. Juni) schon sagte der begabte Sänger in derselben Oper Prag Valet, übersiedelte zunächst nach Darmstadt, von wo ihn König Ludwig II. nach München berief. Damit war die glänzende Carrière des Sängers gemacht, der noch manchmal in Prag, der Stätte seiner ersten Triumphe, erschien und stets herzlich begrüßt wurde.

Ein anderer achtbarer Tenor war in Hrn. Bernard gewonnen, der von Leipzig kommend, im Nov. 1861 als Stradella mit Glück debutirte und im Sommer als Lyonel ins Engagement trat, im Fahrwasser Fektér's steuernd. Bernard, welcher mit nicht eben jugendlich glänzenden, aber sympathischen Mitteln, Routine und künstlerischer Schulung für sich einnahm, hat die Titelrolle in Gounod's „Faust" auf der Prager Bühne creirt und konnte bei der wechselnden Zuverlässigkeit des Heldentenors in der That mitunter als „Atlas der Prager Oper" bezeichnet werden. Im Baßfache verlor die Bühne den wackeren Buffo Joseph Preisinger, der allerdings der Posse und dem Schauspiel ebenso angehörte als der Oper und nahezu drei Jahrzehnte in all' diesen Sphären unvergessene Dienste geleistet hatte.*) Sein Gestaltungs-

*) Jos. Preisinger war am 24. Jän. 1792 als der Sohn eines achtbaren Wiener Kaufmanns geb., suchte sein Fortkommen in der Bancalregistratur, nahm aber auch Gesangsunterricht beim Hofcapellm. Tomaselli und dem Sänger Mozzari, machte eine Studienreise nach Italien und wurde dann für das Kärtnerthorth. als 1. Buffo für die deutsche, als 2. für

talent als Darsteller war originell, seine Komik wirksam und nie die ästhetischen Grenzen überschreitend; er verstand fein zu nuanciren und gewandt zu improvisiren. In der Oper waren sein Bartolo, Leporello, Daniel (Zampa), Bijou, Bruder Tuck, Dulcamara, van Bett Leistungen von künstlerischem Werth. Unter Stöger und Hoffmann war ihm auch die Regie der Oper und Posse anvertraut; seine vielseitige Bildung und sein musikalisches Wissen befähigten ihn zu diesem Amte vorzüglich; er substituirte bei den Clavierproben den Capellmeister und trug wesentlich zur Schulung des Chors bei. Preisinger trat mit 1. Mai 1862 in den wohlverdienten Ruhestand, genoß denselben aber nicht lange; schon im Juni 1865 verschied er in Prag, der Stätte seiner vieljährigen rühmlichen Künstlerthätigkeit. Einige Monate früher hatte ein anderer Sänger-Veteran, Ignaz Illner, durch Selbstmord geendet.*) Zum Glück fehlte es nicht an hoffnungsvollen jüngeren Kräften. Im Juli 1860 gastirte Joseph Krén aus Darmstadt als Dulcamara und Falstaff, Plumkett u. s. w. und bewährte sich als Baß-Buffo von starken und schönen Mitteln, Humor und Routine, so daß er nach einigen Monaten in's Engagement treten

die ital. Oper eng., betrat 2. Dec. 1823 als Podesta in der „gazza ladra“, als „lustiger Schuster“ in Paër's Oper und als Leporello die Bühne, ging nach Auflösung der Gesellschaft zu Stöger nach Graz und Preßburg; 1826 abermals an's Kärtnerthorth. eng., hatte er als Schlosser in „Maurer und Schlosser“, als Basilio, Oberpriester in „Semiramide“ und Mefistofeles in Spohr's „Faust“ große Erfolge, wurde Liebling des Publicums und bezog 3000 fl. CM. Gage. Nach Schluß der Wiener Oper schloß er wieder mit Stöger ab und kam auch mit diesem 1834 nach Prag.

*) Ignaz Illner hatte schon in der Aera P.-K.-S. in deutschen und čechischen Vorstellungen Baryton- und Baßpartien gesungen, dann mit seiner Frau, einer geb. Allram (die Angabe auf Seite 187, Illner sei ein Bruder der Mad. Allram gewesen, sei hiemit rectificirt), in Coburg gewirkt, wo er auch eine Schwimmschule inne hatte; von 1846 bis 1858 war er wieder in Prag eng., worauf er eine Gesangs- und Schwimmschule daselbst gründete, ein stabiles Theater für Karolinenthal und Smichow projectirte und Erfindungen — u. A. eine Vorrichtung gegen das Leckwerden der Schiffe — versuchte. Als all' seine Projecte fehlschlugen, jagte er sich am 2. Nov. 1861 eine Kugel durch den Kopf.

konnte und zum entschiedenen Liebling des Publicums wurde. Sein Falstaff reichte an jenen Versing's heran; auch als Concertsänger errang er, imponirend durch gediegene künstlerische Schulung seiner Mittel, Anerkennung. Eine neue Kraft von Bedeutung wurde im Herbst 1862 der Oper zugeführt; der Bassist Rokitansky, der in Prag den Grundstein zu seinem späteren Ruhme legte. Hans Rokitansky (geb. 1835, ein Sohn des berühmten Arztes und Naturforschers Carl R.) trat am 23. October als Comthur in der Jüdin zum ersten Male in Prag auf und wurde sofort als eine Kraft von seltener Bedeutung erkannt.

„Vor Allem" — sagte die Kritik — „müssen wir mit Vergnügen constatiren, daß wir, seit Jahren eines eigentlichen decidirten Basses entwöhnt, nun mit einem solchen zu thun haben. Das Organ des Hrn. Rokitansky hat den entschiedenen, vollen Baßtimbre sowohl der Klangfülle des Tones als dem Umfange nach; dann scheint es uns gewiß, daß wir in ihm einen Sänger kennen gelernt haben, der seine Zukunft nicht auf die bloß materielle Basis der Mittel gebaut hat .... In der getragenen Cantilene effectuirt seine an Versing erinnernde Vortragsweise in seltener und sympathischer Weise ..."

Rokitansky fügte sich bald dem Ensemble als Sänger von ebenso gewaltigen Mitteln als künstlerischer Schulung ein, sang im Jäner 1863 den Sarastro auch in čechischer Sprache im Interimstheater und wurde auf diese Weise zu einer wahren Stütze der Thomé'schen Oper. Heute wirkt Baron Rokitansky, ein Meister des Kunstgesanges, an der Wiener Hofoper und bringt noch manche jener Partien, die er 1862 zum ersten Male in Prag gesungen, zur Geltung.

In dem Personale der Dirigenten war im März 1863 insofern eine Veränderung eingetreten, als der zweite Capellmeister und Chordirector Eduard Tauwitz wegen eines Conflicts mit der Direction aus dem Bühnenverbande schied — er hat als Liedercomponist, Chormeister des deutschen Männergesangvereins (nachmals des Vereins „Tauwitz") und als Director der Sophienakademie eine hervorragende Stellung in der Prager Musikerwelt behauptet — und ein junger Dirigent, Ludwig Slansky, der schon als Sängerknabe auf der Prager Bühne gewirkt hatte, an

dessen Stelle trat: eine kräftige Stütze des ersten Capellmeisters Jahn, ein Musiker von gründlicher Bildung, Geschmack und praktischem Blick, dem wir noch in erster Stellung begegnen werden und nähere Würdigung schulden.

* * *

Das Repertoire der Prager Oper in der Aera Thomé umfaßte alle Errungenschaften der neuen Zeit, und widmete dem guten alten Repertoire-Stamm eine sorgfältige Beachtung. Gastspiele der bedeutendsten Kräfte der deutschen und nicht-deutschen Opernbühne kehrten in häufiger Wiederholung wieder, vermittelten manche interessante Novität und täuschten über manche klaffende Lücke im Personal hinweg, die länger als thunlich unausgefüllt blieb.

Das musikalische „Ereigniß" des ersten Jahres dieser Directionsära (1858) war die 50jähr. Jubelfeier des Prager Conservatoriums, welche Gäste von Nah und Fern, Musiker von Ansehen und Bedeutung in großer Zahl in Prag vereinte. Die Jubelfeier begann am 7. Juli in der Minoritenkirche zu St. Jacob mit einem Festgottesdienste, wobei unter Direction Kittl's die 1836 componirte Krönungsmesse Tomaschek's mit Einlagen von Haydn und Mozart und das Tedeum von Witasek in massenhafter Besetzung mit dem Zöglingsorchester — Soli Frl. Medall und Jakobsohn, die Hrn. Schütky und Lukes, Orgel Krejči — aufgeführt wurde. Täglich fanden Zusammenkünfte der ehemaligen Zöglinge und hervorragender Gäste (darunter Fetis, Hellmesberger, Proch, Dr. Schmid, Zellner, Dachs, Speidel) statt; bei dem großen Conservatoriumsconcerte kam die Festouverture von Abert (1852 absolvirter Zögling) zur Aufführung. Am 8. Juli war Festvorstellung im Landestheater: Spohr's „Jessonda" unter eigener Leitung des Componisten, dem Thomé unter allgemeinem Jubel den Lorbeerkranz auf's Haupt setzte; am 9. Juli war ebenfalls im Theater concert spirituel, wobei Gluck's Iphigenia-Ouverture mit Wagner's Schluß, Haendel's 100. Psalm „Jauchzet dem Herrn!" und Beethoven's neunte Symphonie aufgeführt wurde.

Unter den Geigern sah man David, Dreyschock, Domcapellmeister Zappe, unter den Sängern ragte Schütky hervor; Kittl dirigirte.

Vier Componisten waren es nun vor Allem, welche in voller Kraft für das Repertoire der modernen Oper wirkten: der Deutsch-Franzose Meyerbeer, Maestro Giuseppe Verdi, Charles Gounod und Richard Wagner. Meyerbeer hatte dem modernen Repertoire bereits in „Robert der Teufel", den „Hugenotten" und dem „Profeten" drei Werke von Gehalt und Anziehungskraft gegeben; nun fügte sich der „Nordstern" und „Dinorah" ins Prager Repertoire ein. Als Neuigkeit allerdings konnte der „Nordstern" nur in textlicher Hinsicht gelten: an die Stelle des alten Rellstab'schen Librettos „Vielka" war der neue Scribe'sche Text unter dem Titel „Der Nordstern" getreten; die Scene war russisch geworden, und der Effect erschien in der That größer. Prag sah den „Nordstern" im J. 1858,*) „Dinorah" kehrte am 25. Febr. 1860 ein und wirkte in der That wie ein sensationelles Opernereigniß, woran außer den Schönheiten der Partitur selbst die virtuose Darstellung der Titelrolle durch Frl. Brenner ihren besonderen Antheil hatte.**) Verdi war 1859 durch eine Neuigkeit von geringer Dauerhaftigkeit, „die sicilianische Vesper", vertreten; 1862 führte Desirée Artôt „Traviata" in Prag ein.***)

---

*) Besetzung: Catharina-Frl. Brenner, Car-Steinecke, Prascovia-Tipka, Damlowitz-Fektér, Marketenderinen-Frls. Mik und Müller, Tischler-Markwordt, Gritzenko-Hovemann.

**) Hoël-Steinecke, Correntin-Bachmann, Jäger-Eilers, Mäher-Emminger, Hirtenknaben-Frls. Müller und Schmidt, Ziegenhirten-Frls. Gautsch und Fries. — In der Arena brachte man eine parodistische Posse „Dinoerl, die Gaishirtin oder die Wallfahrt nach dem Untersberg" mit Frl. Müller in der Titelrolle, Valentin-Scutta zur Aufführung. Bei einer Reprise der „Dinorah" hatte das Publicum das Vergnügen, den Heldentenor Bachmann im Orchester als Englischhorn-Bläser sitzen zu sehen; er, der ehemalige Oboist, substituirte seinen erkrankten Musiker-Collegen.

***) Violetta-Desirée Artôt, Alfred-Bachmann, Germont sen.-Hardtmuth, Gaston-Nachbaur, Douphal-Eilers, Gerville-Krén, Aubigny-Rafael, Flora, Annina-Frls. Gautsch und Boschetti.

Von Charles Gounod kam 1861 seine der deutschen Bühne werthvollste Gabe, „Faust und Margarethe", (24. Oct.) auf die Bretter: Die Oper war zuerst in Darmstadt und Dresden in deutscher Sprache erschienen — in Prag fand man seltsamer Weise erst allmälig Gefallen an dem Werke, das dem Repertoire von bleibender und wohlthätiger Bedeutung sein sollte. Die erste Margarethe, Frl. Grabinger, reichte an diese Aufgabe eben nicht heran, Bernard sang den Faust, den besten Eindruck machte der Mefisto Kréns; den Valentin sang Steinecke, Siebel Frl. Mik, Marthe Frau Prochaska. Ein anderer französischer Meister, der auf der deutschen Bühne rasch heimisch geworden ist, Ambroise Thomas, stellte sich 1860 mit der reizenden Bambocciade „Der Kadi", einer Parodie des traditionellen Styls der modernen Pariser Oper, und 1862 mit „Raymond", einer für Prag verspäteten Novität, ein.

Die Beziehungen Richard Wagner's zur Prager Bühne, die seinen Werken mit besonderem Eifer und Erfolg diente, büßten trotz vorübergehender Trübungen unter Thomé nichts an Innigkeit ein. Ein großes Versäumniß, die Aufführung des „Rienzi", war allerdings noch immer nachzuholen. Im J. 1858 hatte sich das Gerücht verbreitet, Wagner componire eine neue Oper, eigens zur ersten Aufführung in Prag bestimmt. Dem tritt nun Wagner in einem aus Venedig 26. September 1858 an den Director des Cäcilienvereins Herrn Apt gerichteten Briefe,*) der noch andere interessante Mittheilungen enthält, unumwunden entgegen.

„Haben Sie besten Dank," schreibt Wagner, „für Ihre letzten freundlichen Nachrichten, und darf ich Sie bitten, so theilen Sie dem geehrten Vorstand Ihres (Cäcilien-) Vereines für das schmeichelhafte Schreiben, das er vor längerer Zeit an mich richtete, ebenfalls meinen aufrichtigen Dank mit. Es thut mir leid, daß die darin mit so großer Anerkennung meines geringen Talentes ausgesprochene Hoffnung, ich componire eine neue Oper, eigens in der Absicht, sie in Prag zuerst aufzuführen, auf einem etwas unvorsichtigen Mißverständnisse des Herrn Directors Thomé beruhte. Ich schrieb ihm darüber berichtigend und gab ihm zugleich an,

*) Dieser und andere eigenhändige Briefe Rich. Wagner's sind mir, wie schon an anderer Stelle bemerkt, von Hrn. Dir. Apt gütigst zur Benützung überlassen worden. Der Verf.

daß, wenn er den Pragern bald etwas Ungekanntes von mir vorführen wollte, er den „Rienzi" baldmöglichst in Angriff nehmen möchte. Hierauf erhielt ich keine Antwort. Da ich nicht füglich zum zweiten Male ihm directe eine gleiche Offerte machen kann, anderseits aber wirklich mir daran gelegen ist, daß der Rienzi, der jetzt mit so außerordentlichem Erfolge in Scene gegangen ist, auf den mir befreundeten Bühnen sich schnell verbreite, so theile ich Ihnen als geneigtem Vermittler diesen Wunsch als Bitte mit und ersuche Sie, Herrn Thomé zu veranlassen, womöglich sofort die Partitur, welche bei Herrn Chordir. und Regisseur Wilh. Fischer in Dresden vorräthig liegt, sich zum Zweck der Aufführung kommen zu lassen, wofür ich hier sogleich die abzusendende Bestellung beilege. Als Honorar begehre ich 30, sage dreißig Stück Napoleons; 25 zahlte mir für meine Opern stets Hr. Stöger; sollte es zur Differenz kommen, so stelle ich mich am Ende auch mit der letzteren Abfindung zufrieden, doch leugne ich nicht, daß ich namentlich durch schleunige Uebersendung der Summe besonders verbunden sein würde, da ich gegenwärtig außerordentliche Auslagen hatte und schneller Einnahmen dringend benöthigt bin. Seien Sie mir nicht böse um dieser Ihnen aufgebürdeten Bemühung willen; hoffentlich soll aber das Gelingen auch Ihnen Freude machen, da ich, nachdem meine neue Richtung durch die Aufnahme meiner letzten Opern feststeht, den Erfolg meiner jugendlicheren, effectvollen Arbeit nicht unschwer Ihnen voraussagen kann. In der Vollendung meiner neuesten Arbeit „Tristan und Isolde" bin ich bedauerlich aufgehalten worden; nach langer Unterbrechung hoffe ich hier in größter Zurückgezogenheit erst wieder die nöthige Stimmung zur Aufführung des Werkes zu finden. Sehen Sie, daß Sie mir bald Gutes zu hören geben können; grüßen Sie meine Prager Freunde schönstens von mir und seien Sie der herzlichsten Ergebenheit versichert, mit der ich verbleibe Ihr sehr dankbarer Richard Wagner."

Anfangs schien es mit „Rienzi" in Prag vorwärts zu gehen, obwohl Thomé sich nicht bewogen fand, mit einer Zeile dem Componisten zu antworten. Man schützte in Prag nur noch Censur-Schwierigkeiten vor. Wagner beseitigt diese Bedenken in einem Briefe an Apt de dato 15. Oct. 1858 aus Venedig und gibt darin zugleich der Hoffnung Ausdruck, daß es ihm durch Vermittlung des Großherzogs von Baden gelingen würde, wieder nach Deutschland zugelassen zu werden.

„Die Aufführung Rienzi's in Dresden," schreibt er, „ist gegenwärtig wohl auch Bürge, daß es mit dem Sujet nichts Verfängliches hat. Einzig, glaube ich, dürfte vielleicht die Antwort Rienzi's an die Gesandten (im

Finale des zweiten Acts) ausfallen, was auch wohl geht. Entscheidet sich Hr. Thomé nach günstigem Bericht der Censur für alsbaldige Aufführung der Oper und ein gutes Honorar, so gebe ich ihm gern die Versicherung, daß ich der Aufführung des „Tristan" in Prag nur diejenige erste vorausgehen lassen werde, die ich persönlich dirigiren darf, und da ich die Gunst, Deutschland zu diesem Zwecke auf einige Zeit zu betreten, nur dem Großherzog von Baden zu verdanken haben werde, so bin ich — aus diesem Grunde — auch ihm schuldig, die erste Aufführung dort in Karlsruhe stattfinden zu lassen. Kann ich dann auch nach Prag kommen, so bin ich gern bereit, mich auch dort, wo ich so werthe Freunde mir gewonnen habe, persönlich zur Aufführung einzufinden. Der „Rienzi" wird zunächst (sehr bald) schon in Breslau gegeben; es wäre mir wirklich leid, wenn Prag sehr spät erst nachkäme, und bedauern sollte ich namentlich sehr, daß daran etwa die Empfindlichkeit des neuen Theaterdirectors wegen jenes früheren Mißverständnisses schuld wäre, — was ich fast annehmen muß, da er es sogar über sich gewann, meinen Brief nicht zu beantworten."

Thomé zierte und sperrte sich immer länger, und Wagner wurde über diese Verzögerung der Prager „Rienzi"-Aufführung um so ungeduldiger, als er momentan nicht übermäßig mit Geld versehen war. Thomé hatte sich zwar an Fischer nach Dresden gewendet, Wagner gegenüber aber blieb er stumm, so daß dieser sich unterm 12. Febr. 1859 abermals an Apt wandte mit der Bitte, die Sache zu betreiben. Er hofft wieder auf mindestens 25 Louisdor Honorar. „Gibt Thomé etwas mehr," schreibt er, „30 Louisdor, so möge er auf meinen Dank und besondere Rücksicht in der Zukunft rechnen." Thomé schrieb Ende Jäner 1859 an Regisseur Fischer nach Dresden, daß alle Schwierigkeiten betreffs des „Rienzi" beseitigt seien, nur walte noch ein Bedenken dagegen vor, daß die Kirchengesänge darin bekannte Kirchenmelodien enthielten, worüber ihn Fischer mit der Versicherung beruhigte, daß Alles Original sei, nicht wie in den „Hugenotten". Wagner selbst gab seiner Indignation über Thomé's andauerndes Schweigen in einem Briefe an Apt vom 4. März 1859 (aus Venedig) energischen Ausdruck.

„Ich habe Sie dringend zu bitten — schrieb er — Hrn. Dir. Thomé Folgendes von mir auszurichten. Wenn Jemand wie ich an einen Theaterdirector mit der Bitte sich wendet, wie ich es durch Ihre freundliche Vermittlung gethan, so geschieht dies in der Voraussetzung, daß der Be-

treffende dessen wohlbegründete besondere Rücksicht auf ihn voraussetzt, und in der Unumwundenheit der Bitte liegt somit eine Ehrenbezeigung. Rücksichtslosigkeit hierauf muß in diesem Falle als Beleidigung empfunden werden, wie sie in Wahrheit eine Beschämung ist. Durch sein Betragen gegen mich zieht demnach Hr. Thomé sich hiemit die bestimmte Erklärung meinerseits zu, daß so lange Er Director des Prager Theaters ist, keine meiner neuen Opern, und namentlich auch „Tristan und Isolde" nicht, nach Prag gegeben werden wird. Dies möge ihm hiemit bekannt sein. So sehr und innig mich die Freundschaft des Prager Publicums erfreut hat, so wenig aufmunternde Erfahrungen habe ich doch noch Seitens der dortigen Directionen gemacht. Für meinen „Fliegenden Holländer" behauptet zwar Herr Dir. Stöger mir — in frühester Zeit einmal — ein Honorar bezahlt zu haben, und ich will gern glauben, daß er in Wahrheit diesen Irrthum hegt; daß es aber ein Irrthum ist, bin ich überzeugt, und sein Benehmen in dieser Sache war keineswegs mich zufriedenstellend. Daß noch Schwierigkeiten gegen den „Rienzi" stattfinden, kann ich nicht glauben; wäre dem aber auch so, so hat der Director des Prager Theaters eine Gelegenheit, mich sich zu verbinden, auf eine für mich beschämende Weise versäumt; denn zahlte er das Honorar für „Rienzi", womit eben jetzt mir sehr gedient war, und konnte er doch die Oper nicht herausbringen, so war ihm dann für dasselbe Honorar „Tristan und Isolde" gewiß, und er somit für alle Fälle gedeckt. Sollte eine verzeihliche Ursache zur Verzögerung der Erfüllung meines Wunsches da gewesen sein, so könnte mir dieses dadurch bewiesen werden, daß ich sofort, und umgehend, die Anzeige davon erhielte, daß soeben 30 Napoleonsdor (dasselbe, was mir Breslau ebenfalls für den „Rienzi" zahlte) an mich nach Venedig abgeschickt seien. Erhalte ich dies aber nicht, so bitte ich auch Sie, in dieser Angelegenheit sich in keiner Weise weiter zu bemühen, denn dann steht unwiderruflich meine Erklärung fest, und Herr Thomé erhält nie meinen „Tristan", worüber ich eine nöthige Erklärung dem Prager Publicum zukommen lassen werde . . . ."

Nun endlich wurde die Sache arrangirt, Apt telegraphirte noch im März nach Venedig an den eben in der Abreise begriffenen Wagner, daß das Honorar unterwegs sei, und „Rienzi" ging in Prag über die Bretter. Apt berichtete über die Aufführung an Wagner, und dieser dankte de dato Paris, 21. Nov. für die Kunde. Die Première (24. October 1859) war bekanntlich Wilhelm's Jahn's erste große That in Prag; man gab die Oper in glänzender Ausstattung und würdiger Besetzung,*) und

*) Rienzi-Bachmann, Irene-Frl. Prause, Stefano-Hertzsch, Adriana-

der Geist Jahn's waltete über der Aufführung. Nun waren auch die herzlichen Beziehungen zur Prager Direction wieder hergestellt. Als im April 1861 vom böhmischen Landtag auf Antrag des Cardinal-Fürsterzbischofs eine Deputation an den Kaiser gesandt worden war mit der Bitte, sich in Prag als König von Böhmen krönen zu lassen, richtete Thomé die Anfrage an Richard Wagner, ob er geneigt wäre, den ersten Theil der Nibelungen-Tetralogie, „Rheingold", zur Einzeln-Aufführung für die zu erwartende Festvorstellung aus Anlaß der Krönung, für welche man sogar schon einen bestimmten Tag, den 21. August, bezeichnet hatte, zu überlassen und die Festvorstellung persönlich zu dirigiren. Wagner war von vorneherein der Aufführung eines einzelnen Theiles seines großen Werkes, da er ja das Ganze untheilbar und vollendet aufzuführen gedachte, abgeneigt, und zudem war er zu jener Zeit auf das Angelegentlichste mit der geplanten „Tristan"-Vorstellung in Karlsruhe beschäftigt. Demgemäß lautete, wie Glasenapp in seiner umfangreichen Wagner-Biographie erzählt, das vom 25. April 1861 datirte Antwortschreiben Wagner's an Thomé ablehnend. Auch Apt hatte sich in dieser Sache sehr bemüht; ihm gegenüber äußerte sich Wagner in einem Briefe aus Paris vom 24. April 1861 in folgender Weise:

„Herr Dir. Thomé rührt mich sehr durch seinen Eifer, meine neuen Werke zuerst geben zu wollen. Leider verkennt er nur die ungemeinen Schwierigkeiten und die Bedingungen, die ich nothwendig für die Möglichkeit einer ersten Aufführung festhalten muß. Ich gedenke im September unter Mitwirkung der von mir auszuwählenden vorzüglichsten Sänger Deutschlands eine Musteraufführung des Tristan zu Stande zu bringen, und hoffe nächstes Jahr ein Gleiches mit dem „Rheingold" ausführen zu können. Nach diesen Musteraufführungen werden meine Werke zunächst denjenigen Theatern angehören können, deren technische Leiter und Vorstände an diesen Aufführungen bei persönlicher Gegenwart das Modell genommen haben. Eher ist es mir nicht möglich, in anderweitige Aufführungen zu willigen. Ich hoffe, Herr Dir. Thomé findet sich durch diese Erklärung, da sie ein von mir festgehaltenes allgemeines Princip betrifft, nicht zurückgesetzt . . ."

Frl. Mik, Paolo Orsini-Steinecke, Legat-Hovemann, Baroncelli-Fekter, Cecco-Eilers, Friedensbote-Frl. Müller.

Die Sache hätte sich übrigens, soweit sie die Festvorstellung betraf, von selbst erledigt, da es zu der Krönung bekanntlich nicht kam. Thomé war in seinen Vorbereitungen etwas gar zu vorschnell vorgegangen. Am 20. October desselben Jahres stellte sich Wagner, in einem aus Wien datirten Briefe, für die nächsten 14 Tage zu einer Musikaufführung in Prag persönlich zur Disposition, „um hiedurch den verehrten Pragern für ihre jederzeit so groß bewiesene Theilnahme irgendwie seinen Dank ausdrücken zu können." Da so rasch eine Aufführung neuer Wagner'scher Nummern von Seite des Cäcilienvereins nicht zu ermöglichen war, lud Apt den Componisten für einen späteren Termin ein, der, wie Wagner antwortete, in eine Zeit gefallen wäre, wo er bereits wieder außerhalb der Grenzen Deutschlands sein würde. „Ich gedenke jedoch," schrieb Wagner, „Anfang nächsten Jahres wieder nach Wien zurückzukehren und womöglich mehre Monate zu bleiben, ich hoffe dann jedenfalls auch Prag zu besuchen, und es wird mich freuen, in irgend etwas Ihnen meinen Dank für die rege Theilnahme, welche man mir in Prag schenkt, bezeigen zu können . . ."

Die Prager Direction gab übrigens die Hoffnung, den Meister nach Prag zu citiren und dem Publicum unter seiner Leitung ein dort noch unbekanntes Werk, den „Tristan", vorführen zu lassen, nicht auf, und Richard Wagner kam, um die Prager Verhältnisse und Kunstkräfte, welche seinem „Tristan" ein Durchgreifen sichern könnten, kennen zu lernen, im Febr. 1863 in die böhmische Hauptstadt. Wie sehr das Terrain für ihn geebnet war, das bewies der glänzende Erfolg seines Concertes, das am 8. Febr. die Sophieninselsäle mit einem ebenso distinguirten als zahlreichen Publicum füllte. Als Wagner an der Spitze des ihm begeistert ergebenen Orchesters erschien, brach ein Beifallssturm los, der kein Ende nehmen wollte. Von den sechs Nummern des Programms mußten zwei, das Vorspiel zu den „Meistersingern" und „Siegmund's Liebesgesang" (gesungen von Hrn. Bernard), wiederholt werden; mit Enthusiasmus aufgenommen wurden alle übrigen: „Versammlung der Meistersinger und Anrede Pogner's an die

Versammlung" (ges. von Rokitansky), die „Faust"-Ouverture, das Vorspiel zu „Tristan und Isolde", das unter des Meisters Leitung einen gewaltigen Eindruck machte, und endlich die „Tannhäuser"-Ouverture als Schlußnummer. Es wurden ihm Bouquets und Kränze überreicht, die Beifallsstürme wollten nicht enden, und Wagner nahm zum Schlusse, wiederholt gerufen, das Wort zu einer Anrede. Einer freundlichen Aufnahme in Prag, sagte er, wo seine Werke fast zuerst eine so nachsichtige und erfolgreiche Anerkennung gefunden, sei er zwar mit zuversichtlicher Hoffnung gewiß gewesen, dennoch müsse ihn der ihm so eben zu Theil gewordene Empfang ebenso freudig als unerwartet überraschen. Schon lange habe er sehnlich gewünscht, die Stadt, welche ihm und seinen Bestrebungen zuerst den Weg gebahnt, wieder einmal besuchen zu können. Jetzt ergreife er innig bewegt die Gelegenheit, um seinen Dank für so viele Zeichen huldvoller Anerkennung abzustatten. — Nach dem Concert erhielt Wagner von dem großen Kreise seiner Prager Verehrer einen von Prof. Mildner überreichten prachtvollen silbernen Lorbeerkranz, auf dessen Blättern die Titel seiner Werke mit der Widmung „Prag 1863" angebracht waren.

Nach den damaligen Meldungen der Prager Journale betrug das Reinerträgniß des Concerts mehr als 1000 fl. Von der durch Wagner's Ankunft hervorgerufenen Aufregung zeugt folgende Zuschrift, welche am Tage vor dem Concert in der „Bohemia" veröffentlicht wurde:

„In Bezug auf die von Richard Wagner am Sonntag zu veranstaltende Musikaufführung circuliren in der Stadt eigenthümliche Gerüchte, welche nur in offenbarer Böswilligkeit ihre Erklärung finden können. Es verlautet nämlich, eine Gesellschaft von Musikfreunden habe R. Wagner in der Absicht nach Prag eingeladen, um ihn in ihrem eigenen materiellen Interesse auszubeuten. Wir sind in der Lage, auf das Bestimmteste versichern zu können, daß die erwähnten Musikfreunde zu Wagner's Concert in keiner anderen Beziehung stehen, als daß sie in dem bei Wagner's Bedeutung ohnedies kaum denkbaren Fehlschlagen des Concerts eine Haftung für einen gewissen Minimalbetrag übernommen haben. Da von einem Antheil am Erträgniß unter keinen Umständen die Rede ist, so hätten die erwähnten Musikfreunde wohl eher eine Anerkennung für ihre uneigennützigen Bemühungen als eine Verdächtigung erwarten können."

Im November kam Richard Wagner abermals nach Prag und war der Gegenstand besonderer Ovationen. Am 3. Nov. gab man den „fliegenden Holländer" in seiner Anwesenheit, und Beifallsstürmen folgend, erschien der Componist wiederholt, zuletzt mit Capellmeister Jahn auf der Bühne. Zwei Tage später fand im Sophieninselsaale ein „Wagner-Concert" statt, in welchem das Vorspiel zu „Lohengrin", die Versammlung und Anrede Pogner's aus den „Meistersingern", der Liebestod aus „Tristan", Sigmunds Liebesgesang, das Schusterlied des Hans Sachs, der Walkürenritt und die Schmiedelieder Siegfrieds zum Vortrage kamen. Das Orchester war durch Conservatoriums-Zöglinge verstärkt, die Soli hatten Bachmann, Bernard und Rokitansky inne, Wagner dirigirte, mit Lorbeern begrüßt, persönlich. Am 8. Nov. leitete er ein zweites Concert, wobei u. A. Wotan's Abschied (Hr. Krén) und „Feuerzauber" zum Vortrage kamen. Wagner war abermals der Gegenstand stürmischer Ovationen von Seite des Auditoriums und des Orchesters.

Die übrigen Ereignisse der Opernbühne in der Aera Thomé seien rasch gestreift. Man hörte u. A. eine neue Oper von Joh. Nep. Skraup „Der Liebesring", Text von Dr. Schmid (1861), „Concino Concini", eine „dramatische Oper", Musik von Löwe, Text von Lewitschnigg, die fünfactige Oper „Rizzio" von E. Meyer, Musik von A. Schliebner. Eine besondere Bereicherung erfuhr das Repertoire gerade in diesen Jahren durch die neueste operistische Specialität, die moderne französische Operette Offenbach's, welche — in ihren Anfängen ein leichtes anmuthiges Singspiel, ähnlich der alten „Operette". — bald zur Burleske wurde und sich nun zwischen Posse und Oper einfügte, diese beiden sichtlich einengend und im Repertoire schmälernd. Ein eigenes Operettenpersonal kannte man zunächst nicht: man zog die Gesangskräfte der Oper und die komischen Kräfte der Posse gleichmäßig zur Mitwirkung heran, ja hervorragende Opernkräfte sind lange Zeit die Stütze der Prager Operette gewesen. Die erste Offenbachiade, die auf der Prager Bühne erschien, war „die Hochzeit bei Laternenschein" mit Luise Lichtmay als Catharina, Frl. Müller als Marie,

Frl. Monhaupt als Liese (8. Jäner 1859); dieser frischen, melodischen Gabe des deutsch-französischen maëstro folgte noch in demselben Jahre „Das Mädchen von Elisonzo" und (31. Dec.) „Orpheus in der Unterwelt",*) auch fühlte man sich in diesem Jahre gedrungen, die Prager mit Binder's „Tannhäuser-Parodie" bekanntzumachen; im Repertoire des nächsten Jahres war Offenbach durch „Martin der Geiger", 1861 durch „Fortunio's Liebeslied", 1862 durch „Herr und Mad. Denis", 1864 durch „Die schöne Magellone" (Frau Hallenstein in der Titelrolle) vertreten. Im J. 1863 führte sich ein heimischer, liebenswürdiger Componist desselben leichten Genres, Franz v. Suppé, mit zwei Operetten ein, die sich dauernd behaupten sollten: „Zehn Mädchen und kein Mann" (16. Mai) und „Flotte Bursche"**) (18. Juli).

War an Novitäten der verschiedensten Qualität in dieser Aera kein Mangel, so ließ der Zudrang an Gästen nicht weniger zu wünschen übrig. Man hörte 1858 Jenny Bürde-Ney, die seit ihrem Abgang von Prag Künstlerin ersten Ranges geworden war, 1859 Wild und Appé (Kärtnerthortheater), Sontheim und Frau Marlow von Stuttgart, Bignio (damals in Pest); 1860 abermals die Stuttgarter Heroën, dann Wachtel in seiner Vollkraft, Marie v. László-Doria, den unvergessenen und noch nicht gebrochenen Stéger in all seinen Glanzrollen, 1861 abermals Stéger, Zelia Trebelli, Desirie Artôt und Carl v. Bukovics, der sich als Jäger im Nachtlager hören ließ; 1862 kehrten die Lucca und Artôt wieder, außer ihnen kam Beck von Wien, Impressario Merelli mit einer italienischen Gesellschaft, deren Stern Sgra. Volpini war; im nächsten Jahre hörte man u. A. Mitterwurzer, Fr. Harriers-Wippern, Adelina Patti, Emilio Naudin, Pischek.

Fehlte es auch an vorübergehenden Schwierigkeiten und Verlegenheiten nicht, im Allgemeinen konnte, wie man sieht, Thomé

*) Aristeus-Hassel, Jupiter-Dolt, Orpheus-Markwordt, Styx-Scutta, Mercur-Sekyra, Mars-Chramosta, Eurydike-Frl. Müller, Diana-Frl. Fries, Cupido-Frl. Valentini, Oeffentl. Meinung-Frl. Hassel.

**) Geyer-Walter, Brand-Frl. Sternau, Frinke-Fr. Grobecker a. G., Anton-Franke (ein lyr. Tenor), Fleck-Eichenwald, Kameelwirth-Frank.

in seiner Eigenschaft als Leiter der Prager Oper kein Vorwurf gemacht werden. Das Personal war selten so reich an tüchtigen Kräften; einzelne Fächer, wie das Baß-Fach, in welchem Eilers, Rokitansky, Krén nebeneinander wirkten, ist niemals wieder gleich gut bedacht gewesen; an die Güte der weiblichen Kräfte brauchen wir kaum zu erinnern, und der Zauberstab des Capellmeisters Jahn bürgte für die richtige Verwendung dieses seltenen Sänger-Materials.*) Das Musikleben Prags wurde von diesem Zustande der Oper nicht unwesentlich beeinflußt. In den großen Concert- und Oratorium-Aufführungen,**) auf den Chören der Kirche und insbesondere in den gewählten geistlichen Concerten, welche einer der kunstsinnigsten und ehrwürdigsten Priester Prags, der Superior des Capucinerhospizes bei St. Josef, P. Barnabas Weiß, veranstaltete, waren die damaligen Kräfte der Oper sehr geschätzt. Deshalb gab sich auch die lebhafteste Theilnahme in allen Kreisen Prags für die Abschiedsabende der Thome'schen Oper kund. Im

---

*) Das **Theaterpersonal** hatte 1863 folgenden Bestand: Intendant W. Ritter v. Bohusch, Dir. Thomé, zugl. Oberreg., Reg. Hassel und Rosenschön, Capellm. Jahn und Slansky, Secr. Sinzig, Cassiere Schulz, Frank, Walther, Schmitt und Czermak, Souffl. Martinetz und Burmeister, Inspicienten Hametner und Römer, Bibl. Winarz, Theatermaler v. Romer, Theaterärzte Prof. Dr. Maschka, Dr. Czarda. — Sänger: Bachmann, Bernard, Eichenwald (Kom.), Eilers, Franke, Hardtmuth, Hassel (Reg.), Rafael, Rokitansky, Saag. — Sängerinen: Frls. Brenner, v. Ehrenberg, Fries, Sternau, Zawiszanka, Frauen Hallenstein, Kainz-Prause, Prochaska. — **Schauspiel:** Herren Boschetti, Dietz, Dolt, Eichenwald, Fischer, Frank, Frey, Hallenstein, Kolar I. und II., Harry-Meyer, Oberländer, Sauer, Schamberg, Sekira, Siege, J. Swoboda, Walter. Damen Frls. Birnbaum, Bollard, Boschetti, Brand, Fries, Huvart, Raabe, Seemann, Frauen Burggraff, Frey, Rohrbeck, Szegöffy. — **Ballet:** Balletm. und Solot. Reisinger, Solot. Hr. Freund, Solotänzerinen Frls. Hentze und Lamolière, 6 Figuranten, 16 Figurantinen, 12 Eleven. — Chor 24 Damen und Herren.

**) Am 22. Dec. führte man im Sophieninselsaale zum ersten Male Händel's „Salomon" mit Orgelbegleitung von Mendelssohn in folgender Besetzung auf: Königin v. Saba-Frl. v. Ehrenberg, Salomon-Fr. Prochaska, Zadok-Lukes, Priester-Eilers, Trabant-Emminger, Königin-Frl. Peckl, 1. und 2. Weib Frls. Zawiszanka und Machaček.

Dec. 1863 brachte Jahn zu seinem letzten Benefiz neustudirt „Templer und Jüdin", und die Oper schlug derart ein, daß nicht nur der Benefiziant, sondern auch der Director hervorgestürmt wurde — Thomé bedauerte, nur mehr kurze Zeit dem Prager Publicum zu Diensten stehen zu können. Am 28. Febr. 1864 gab Jahn im Sophieninselsaale ein großes Abschiedsconcert, zu welchem das gesammte Theater-Orchester, verstärkt durch das Conservatorium und den Militärmusikverein, mehre Gesangvereine und andere Vocalisten herangezogen wurden: man gab Fragmente aus Haydns „Schöpfung", Mozarts „Titus", „Zemire und Azor" (Spohr), Händels „Alleluja" u. s. w. — an Beifallstürmen und Kränzen für den gediegenen und verdienten Dirigenten fehlte es nicht. Auch der Bassist Krén verabschiedete sich in einem besonderen Concerte, Rokitansky sang zum Abschiedsbenefiz den Reuterholm in Aubers „Ballnacht", Frl. Brenner die Norma, am 18. März fand noch eine aus Opern-Fragmenten zusammengesetzte Collectiv-Abschiedsvorstellung des Opernpersonals statt — das Ensemble war zerstört, eine neue Direction hatte ein neues Gebäude mühsam und mit tausendfachen Schwierigkeiten aufzuführen.

XXIII.

Die nationale Spaltung des Prager Theaters. — Gründung des čechischen Landes-(Interims-)Theaters. — Die Personal-Union. — Ende der Thomé'schen Direction.

(Die ersten Schritte zur Erbauung eines selbständigen čech. Theaters; das Nationaltheater-Baucomité 1845. — Der Indifferentismus der Deutschen und deutsche Theilnahme an der čechischen Theater-Sammlung. — Die Regierung greift beschränkend in die Agitation ein. — Ankauf des Bauplatzes am Quai. — Forderungen nach Erweiterung des čechischen Repertoires und der čech. Vorstellungen im Landestheater. — Neue Projecte: ein utraquistisches Operntheater, ein Separat-Abonnement auf vermehrte čech. Vorstellungen im Landestheater, das čech. Interimstheater. — Agitation der Extremen gegen das Provisorium. — Das Theaterbaucomité überläßt ein Terrain zur Errichtung des Interimstheaters. — Eröffnung der selbständigen čech. Bühne und ihre ersten Tage. — Neue Directions-Candidaten. — Die Trennung der Directionen: Rudolf Wirsing wird Leiter des deutschen, Liegert Dir. des čech. Theaters. — Das Neustädter Theater; Thomé's Abschied.)

Wie rasch auch der Traum von einem selbständigen čechischen Nationaltheater, welcher 1849 der Erfüllung so nahe schien, verflogen war, die Idee war nicht aufgegeben, und immer mächtiger regte sich mit dem wachsenden nationalen Selbstbewußtsein, mit der wachsenden Propaganda der čechischen Kreise Prags das Verlangen, diese Idee ihrer endlichen Realisirung zuzuführen. Bei Eintritt der zweiten Stöger'schen Direction (1851) waren bekanntlich die čechischen Vorstellungen im Landestheater, die unter Hoffmann eine Erweiterung erfahren hatten, auf den „ursprünglichen Stand" zurückgeführt, d. h. wieder auf die Sonn- und Feiertags-Nachmittage beschränkt worden. Der Landesausschuß hatte diesen Beschluß mit dem Hinweise auf den deutschen Charakter des „intelligenten und theaterfreundlichen Publicums" motivirt, und dabei die Unmöglichkeit, „mit Einem Schlage aus Einem Theater zwei zu machen", die vom künstlerischen Standpunkte evidente Unzulässigkeit einer Theilung des Prager Theaters constatirt. Damit

war die Sache vorläufig beigelegt, aber eben nur vorläufig. Man weiß, wie ernst und consequent die čechischen „Patrioten" an dem Streben nach einer großen und selbständigen nationalen Bühne festhielten, wie sie die ganze Nation für diese Idee zu begeistern, zur werkthätigen Theilnahme herbeizuziehen suchten.

Im Jahre 1845 war es — wie wir in Ergänzung unserer bisherigen dies Thema streifenden Mittheilungen erwähnen — als ein Consortium čechisch-nationaler Bürger, vor Allen Fr. L. Rieger, Dr. Frič, Strobach, Trojan, der Müller Slavik, Perner und Palacký, eine Eingabe an die Stände richtete, worin um Ueberlassung eines der im ständischen Besitze befindlichen Theaterprivilegien zur Errichtung eines ständigen und würdigen čechischen Theaters angesucht wurde. Das Gebäude hiefür sollte an der Stelle des heutigen Lažansky'schen Palais (Ferdinandstraße, also gegenüber dem gegenwärtigen National-Theater) errichtet werden. Der böhmisch-ständische Landesausschuß nahm die Sache in Verhandlung; von der Ueberlassung eines Bauplatzes kam man bald ab, dagegen beantragte Graf Albert Nostitz eine Subvention von 5000 fl. jährlich für das neue Unternehmen. Am 9. April 1845 verhandelte der ständ. Landtag über die Sache und nahm die Landesausschußanträge an, wornach der Actiengesellschaft zur Errichtung eines čech. Theaters eines der bestehenden Privilegien auf 50 Jahre überlassen werden sollte. Der Antrag des Grafen Nostitz auf Bewilligung einer Subvention wurde mit 34 gegen 32 Stimmen abgelehnt. Diese Beschlüsse wurden Dr. Frič mitgetheilt; man hielt eine große Versammlung, wählte ein 30gliedriges Comité und bewarb sich um die kaiserliche Genehmigung zur Gründung der Gesellschaft. Dieses Gesuch lag aber noch 1848 unerledigt, auch die Financirung des Unternehmens begegnete außerordentlichen Schwierigkeiten — das Project schien definitiv gescheitert. Die Idee selbst aber war nichts weniger als aufgegeben. Das verstärkte Nationaltheaterbaucomité, das in dem politischen Führer der čechischen Nation, Franz Palacký, einen unermüdlichen Förderer besaß, entfaltete nun eine lebhafte Thätigkeit in öffentlichen und allgemeinen Sammlungen für seine Zwecke. Einzelne Aristo-

kraten, wie Fürst Johann Lobkowitz, die Grafen Wratislaw und Lažansky, Ritter v. Neuberg und Baron Villani, traten in das Comité, die Action wurde in großem Style aufgenommen.

Der deutsche Charakter der reicheren und intelligenten Bevölkerung Prags stand in jenen Tagen noch außer Zweifel, wenn auch bereits ein gewisses, dem aufmerksamen Beobachter sichtbares Zurückweichen der deutschen Sprache zu constatiren war. Im Selbstgefühle einer zweifellosen Majorität, in verhängnißvoller Unterschätzung der anderen Nationalität und deren cultureller, literarischer und politischer Bestrebungen standen die Deutschen Prags und Böhmens indifferent der bedeutsamen Wandlung gegenüber, die sich im Volksleben ihres Heimatlandes vollzog; ihr nationales Erwachen ließ lange auf sich warten und erfolgte erst, als der allgemeine Indifferentismus zahlreiche deutsche Elemente, namentlich der jüngeren Generation, dem anderen, regeren, rastlos emporstrebenden Volksstamme in die Arme getrieben hatte. Das deutsche Nationalgefühl begann erst zu erwachen, als die Entnationalisirung Deutscher immer gewaltigere Fortschritte gemacht hatte, zu einer Zeit, da die čechisch-nationale Propaganda in den gemischt-sprachigen Landestheilen bereits die Deutschen, ehedem die Herren aller volkreicheren Städte, die unbezweifelten Vertreter der Intelligenz, sozusagen in sich „aufgesogen" oder zu schwachen Minoritäten herabgedrückt, in der Landeshauptstadt aber einen „Utraquismus" hergestellt hatte, der sich immer mehr zu Ungunsten des deutschen Stammes entwickelte. Die Führer der čechischen Nationalität waren klug genug, mit den jeweiligen Verhältnissen zu rechnen, wenn sie zum eigenen nationalen Vortheil auszunützen waren. So beschloß das čechische Theatercomité den ersten großen Aufruf zu Sammlungen für das čechische Nationaltheater in 12.000 čechischen und 8000 deutschen Exemplaren, von den Statuten des neuen čechischen Theatercomités je 2000 deutsch und čechisch, und endlich je 2000 deutsche und čechische Sammellisten drucken zu lassen. (Den ersten deutschen Aufruf hatte Jungmann verfaßt.)*)

*) Siehe das Werk: „Národní divadlo v Praze, dějiny jeho i stavba dokončená."

Thatsache ist es, daß unter den Beisteuernden deutsche und national indifferente Landesbewohner deutscher Zunge zahlreich vertreten waren. Man hatte eben vielfach nur die künstlerischen, keineswegs aber die national-politische Bedeutung der Sache im Auge.

Einen Schlag für das Comité bedeutete ein Statthalterei-Erlaß vom J. 1851, wornach die Sammlungen auf dem Lande nicht durch eigene Sammler sondern durch die Bürgermeister und Gemeindevorsteher geleitet werden mußten. Der Landesausschuß hatte dem Comité alle bei ihm eingelaufenen Geldmittel für den čechischen Theaterbau und 14.000 fl. aus dem Domesticalfond zur Verfügung gestellt und die Uebernahme des fertigen Theaters in die Landesverwaltung (nach Art des Verhältnisses des alten ständ. Theaters) in Aussicht gestellt, für den Fall aber, als eine solche Uebernahme nicht erfolgen sollte, die Abtretung eines seiner Theaterprivilegien zur selbständigen Führung des Theaters versprochen. Statthalter Baron Mecséry corrigirte indeß diese weitgehenden, die Befugnisse des Landesausschusses überschreitenden Versprechungen, bestritt speciell das Recht des Landesausschusses zur freien Verfügung über ein k. k. Theaterprivileg und wahrte der Regierung das Recht der Bestätigung des erwähnten Zuschusses aus dem Domesticalfond. Die Sammlungsaufrufe selbst mußten auf Böhmen beschränkt bleiben und mehrfach umgearbeitet werden, ehe sie die Sanction der Statthalterei erhielten.

Als die Sammlungen einigermaßen in Fluß kamen, suchte man auch nach einem geeigneten Bauplatz. Es würde zu weit führen, alle die Plätze zu bezeichnen, die hiefür jemals ausersehen waren (Josefsplatz, Roßmarkt u. s. w.), bis endlich der Bauplatz am Quai gefunden und acceptirt wurde — im September 1852 wurde dieser Platz oder eigentlich das Haus Nr. 223—II. der Frau Eleonore Edlen v. Schlosser mit allem Zugehör um 45.000 fl. an das čechische Nationaltheatercomité verkauft. Die Realisirung der Theateridee war mit diesem Kauf allerdings noch lange nicht

Napsal Fr. Ad. Šubrt. Jménem sboru pro zřízení Národního divadla v Praze vydal J. Otto. 1884. Tiskem a nákladem J. Otty v Praze.

erreicht. In den Kreisen der čechischen „Patrioten" wurde man ungeduldig; die Sammlungen lieferten ein spärlicheres Erträgniß, als man erwartet hatte (zum Kaufpreise von 45.000 fl. fehlten noch mehr als 10.000 fl.), viele Gemeinden verhielten sich theilnahmslos, und Rieger arbeitete schon 1852 einen zweiten noch beweglicheren Aufruf an das Volk aus — trotzdem sah man sich 1856 kaum in der Lage, die letzte Kaufrate für den Bauplatz aufzubringen, nach Abzahlung derselben aber verfügte das Comité über kaum 500 fl. Von 1855 bis 1858 gingen nur 6735 fl. ein! Auch die politische Lage war den Forderungen der Čechen ungünstig, der Landesausschuß speciell konnte nicht mehr als Förderer ihrer Pläne gelten. Man erkannte, daß zu einem großen Nationaltheater noch ein weiter Weg sei, und daß man vorläufig auf andere Weise einen Aufschwung der čechischen Theaterverhältnisse anstreben müsse. So ergriff man denn 1857, als es sich um die Neubesetzung der Theater-Direction handelte, in diesen Kreisen mit Eifer die Gelegenheit, die bekannten Forderungen nach einer regeren Pflege der čechischen Bühne, nach „nationaler Gleichberechtigung auf theatralischem Gebiete" zu wiederholen. Eine von „Max Berger, Gutsbesitzer und Ferdinand Fingerhut, Prager Bürger und Bierverleger" gefertigte Eingabe an den Landesausschuß*) verbreitete sich eingehend über dieses Thema.

Die beiden Herren behaupteten, die ungünstigen Zeitverhältnisse und das mangelhafte Verständniß Director Hoffmann's allein wären die Ursache des schlechten Erfolgs und der in dessen Directionsaera erfolgten Einschränkung der čechischen Vorstellungen auf die Sonntage gewesen. Seit jener Zeit hätten sich die Verhältnisse geändert. Die öffentliche Meinung betrachte das nationale Theater nicht mehr bloß als Unterhaltungs-, sondern als Kunst- und Bildungsanstalt, die Thätigkeit der čechischen Literatur sei gesteigert, die „Matice" veranstalte eine würdige Shakespeare-Uebersetzung und eine Auswahl der besten Bühnenstücke. Trotzdem sei die „böhmische Bühne" auf die Nachmittags-Vorstellungen beschränkt und im Sommer ganz der Willkür des Directors preisgegeben, ein Zustand, der umso beklagenswerther sei, „als die böhmischen Theatervorstellungen die einzige Vertretung der dramatischen Kunst eines Volks von 7 Millionen Seelen sei, das sich über

*) Eingereicht im Juni 1857. Acten des böhm. Landesausschusses.

Böhmen, Mähren, Schlesien und Nordungarn ausbreite". Die čechischen Vorstellungen seien durchaus ungenügend, das Personal bestehe großentheils aus untauglichen Mitgliedern der deutschen Bühne, die der čechischen Sprache mächtig seien, Abgänge würden nicht ersetzt, so daß bei Shakespeare'schen Stücken Statisten Episoden spielen, andere Stücke von Schiller, Goethe, Scribe und Calderon unmöglich seien, obwohl gerade sie läuternd auf den Geschmack wirken könnten. Eine bessere Berücksichtigung des čechischen Theaters würde die čechischen Bevölkerung bei den geänderten Verhältnissen selbst bei erhöhtem Entrée demselben näher bringen, und deshalb stelle man unter Hinweis auf die seinerzeit gegebene Zusicherung der Errichtung eines gleichberechtigten Nationaltheaters diesmal die Bitte: die neue Direction sei contractlich zu verpflichten, das čechische Theaterpersonal zu vermehren und zur Durchführung größerer Aufgaben geeignet zu machen, in den Monaten vom October bis April außer den Sonntags-Nachmittagsvorstellungen jeden Donnerstag eine čechische Abendvorstellung zu geben, wogegen die in einem dem Gesuche beigelegten Reverse gezeichneten Herren der Direction 16 Logen im Parterre und ersten Rang, 16 Logen zweiten Ranges, 160 Parterre- und 40 Gallerie-Sperrsitze im Abonnementswege für die Donnerstage garantirten. Diese Garantie sollte in einem rechtskräftigen Vertrage mit dem künftigen Director für volle sechs Jahre festgestellt und der Director überdies verpflichtet werden, an Donnerstagen absolut keine „Possen oder possenhafte Zauberstücke", sondern höhere Dramen, Conversationsstücke und feine Lustspiele zu geben. In der Arena sei jeden Sonntag und Donnerstag čechisch zu spielen. Man dürfe wohl beanspruchen, daß ein Theil der aus Landesmitteln zu gewährenden Subvention von 10.000 fl. auch den čechischen Vorstellungen zu Gute komme, so lange ein eigenes čechisches Theater nicht aufgebaut werden könne. Der künftige Director dagegen solle nicht wie seine Vorgänger den Ertrag der čechischen Vorstellungen zur Unterstützung des deutschen sondern zur Hebung des „eben erst aufstrebenden und daher selbst hilfsbedürftigen böhmischen Theaters" verwenden. Die Petenten schlossen mit der Erwartung, „der hohe Landesausschuß wolle ihre Bitte gewähren, da sonst diese einzige böhmische Theaterinstitution wieder auf lange Zeit — nicht zur Ehre des Landes — in seiner höchst untergeordneten, bedeutungslosen und des königl. ständ. Theaters, mit dem es auf das Innigste zusammenhängt, höchst unwürdigen Existenz verharren müßte".

Die Erledigung dieses Gesuchs entsprach den Erwartungen der Bittsteller nicht. Der Referent des Landesausschusses erklärte die angebotene Garantie für durchaus ungenügend. Der Hauptgrund aber für die Unstatthaftigkeit des Gesuchs liege in der Rücksicht auf die Erhaltung und Hebung des deutschen Theaters,

welche schon bei Errichtung des Theaters allein maßgebend gewesen sei. „Dualistische Tendenzen in Sprache und Schrift" — hieß es in dem betreffenden Referate — „können auf einem Theater nicht gleich gepflegt werden; die bevorzugte Beachtung eines dieser beiden Interessen hat eine Vernachlässigung des zweiten im unausweichlichen Gefolge. Wenn sich auch die Utopien der Bittsteller in den Mantel der Bescheidenheit hüllen und nur einen kleinen Theil der theatralischen Wirksamkeit für sich in Anspruch nehmen, so fällt doch dergleichen zum Nachtheil der Interessen des deutschen Theaters sehr in's Gewicht." Der Referent betonte ferner die Consequenzen, welche sich bei dem notorischen Raummangel aus einer durch vermehrte čechische Vorstellungen bedingten Vermehrung der Proben ergeben müßten, wies auf das Recht der Logeneigenthümer, täglich eine deutsche Vorstellung zu haben, und auf die nach Verminderung dieser Vorstellungen zu erwartenden gerechten Remonstrationen hin und beantragte schließlich, die Bitte des Hrn. Fingerhut lediglich mit dem Hinweis auf die bereits ausgeschriebenen Concurs-Bedingungen und Contracts-Punctationen abzuweisen; eine nähere Begründung dieses ablehnenden Bescheids sei schon deshalb zu unterlassen, um weiteren Zeitungspolemiken vorzubeugen.

Die čechisch-nationale Strömung aber war bereits mächtiger geworden, als der Landesausschuß annahm: die Parteipresse wurde nicht müde, die secundäre Stellung des čechischen Theaters in seiner bisherigen Verbindung mit dem deutschen Mutterinstitute zu beleuchten. Mit Beginn der Sechziger Jahre brachte die wiederentfachte und verstärkte nationale Bewegung auch neue Bewegung in die Theater-Agitation. Statthalter Freiherr von Kellersperg gestattete die Verstärkung des Comités um 200 Personen, die Sammlungen wurden allerort mit Feuereifer betrieben, und eine vorläufige Vermehrung der čechischen Vorstellungen im Landestheater mit verdoppeltem Nachdruck angestrebt. Im Jahre 1861 forderten nationale Blätter das Aufhören der čechischen Nachmittags-Vorstellungen und die Gleichstellung der Abendvorstellungen mit den deutschen. Die čechischen Opernabende wurden als unmögliche

„Schülerproben" charakterisirt, und Kober's „Obecné Listy" beschworen Kolar, „mit aller Energie die Attentate auf das musikalische Gehör der Čechen abzuwehren, dem Quacken und Krähen ein Ende zu machen und Thomé aufzufordern, daß er den musikalischen Ruf der Nation nicht vor aller Welt ruiniren lasse". Eine Vorstellung des „Dráteník" mit Lukes, Pivoda und Fräul. Blažek im Februar 1861 bezeichnete man als die einzig gelungene seit Jahren. Am 28. April gab man die erste čechische Oper unter der selbständigen Leitung des neuen, auch für das Nationaltheater designirten Capellmeisters Joh. Nep. Mayr, Flotow's „Stradella", mit Reichel, Lukes, Strakaty, Rafael und Frl. Blažek mit vollem Erfolg. Die Basis für eine gesunde Entwickelung der Oper schien nun gefunden. Am letzten Juni wurde der „Troubadour" zum ersten Male čechisch aufgeführt, und Frl. v. Ehrenberg war es vor Allen, die neben Reichel (Maurico) als Leonore der neuorganisirten Oper Ehre machte. Appé sang den Luna, Frau Thomé-Günther die Azucena. Um einen geeigneten Nachwuchs zu sichern, beantragte Mayr die Gründung einer čechischen Opernschule, welcher eine Schauspielschule an die Seite zu setzen wäre; das Publicum für das Nationaltheater aber sollte, wie nun immer bestimmter gefordert wurde, in einem neuzugründenden „Interimstheater" herangezogen und gesammelt werden, einem Institut, das baldmöglichst die Loslösung der čechischen Bühne vom Verein mit der deutschen bewirken, die Unabhängigkeit der čechisch-nationalen Bühne zum Ausdruck bringen sollte. Allerdings fehlte es auch nicht an Stimmen, welche durch einen solchen Bau den Bau des eigentlichen, großen Nationaltheaters verzögert, Summen vergeudet sahen, die dem großen Werke zu Gute gekommen wären.

Ursprünglich dachte man nach dem Vorschlage des Dr. Pinkas an die Erbauung eines solchen provisorischen Nationaltheaters auf dem Josefsplatze, dann war die Kattunhänge im Niclaskloster oder das Kotzengebäude dafür in Aussicht genommen — Capellmeister Mayr hinwieder wollte alle diese Projecte verworfen wissen und plaidirte in einem „Gutachten" dafür, einstweilen das Neustädter Theater als čechische Bühne zu acquiriren, im Winter

eventuell zwei Abende der Woche im Landestheater čechisch zu spielen, dann aber ein neues großes Operntheater mit deutschem und čechischem Repertoire zu erbauen. Das čechische Theaterpublicum, äußerte Mayr, sei nicht ausreichend genug vertreten, um allabendlich eine eigene Bühne zu füllen, wie es das Stöger'sche Theater in der Rosengasse und der Erfolg der čech. Donnerstag-Vorstellungen unter Thomé (1850) erwiesen. Das neue utraquistische Operntheater sollte Landestheater sein wie das alte, in welchem dann Schauspiel und Posse abwechselnd in beiden Landessprachen zu cultiviren wäre, der Operndirector, Bibliothek, Garderobe, Chor, Orchester und Ballet sollten gemeinsam sein, und im Herbst 1862 bereits die Vorstellungen in dem rasch zu erbauenden Theater eröffnet werden. Dieser Plan, so wenig Anklang er unter den Extrem-Nationalen fand, wurde doch vielfach gebilligt, und viele ernst wägende Čechen selbst sahen in einem utraquistischen großen Operntheater, das von dem zahlreichen deutschen Stammpublicum gehalten würde, die einzige Garantie einer prosperirenden, gleichberechtigten Nationalbühne. Verwirklicht wurde das Project allerdings nie.

Ehe man sich überhaupt mit neuen Theaterbauten befaßte, sollte nach dem Willen der nationalen Partei mit der wiederholt angestrebten Stärkung des čechischen Repertoires im alten Landestheater Ernst gemacht werden. Am 21. Sept. 1861 wurde dem Landesausschusse eine Petition von Prager Bürgern überreicht, welche bis zur Eröffnung eines selbständigen čechischen Theaters die Einführung zweier Abendvorstellungen in dieser Sprache außer den čechischen Nachmittagsvorstellungen verlangte. Zu diesem Zwecke — führte die Petition aus — sei im Einverständniß mit dem Abgeordneten und Intendanten der čech. Bühne Dr. Rieger ein Verein zusammengetreten, der nach vorläufiger Berathung mit Dir. Thomé die Aufnahme gedachter Vorstellungen im Neustädter Theater mit 1. October anstrebe.

„Die Ausführung dieses nothwendigen Unternehmens," erklärten die Petenten weiter, „erheischt aber aus dem Grunde, weil die Kräfte für diese čechischen Vorstellungen erst gewonnen und gebildet, daher im Anfange aus

schon vorhandenen vollendeten Künstlern, die der čech. Sprache mächtig sind, unterstützt und ergänzt werden müssen, dann weil die čechische Sprache weder im Drama noch für die Oper ein ausreichendes Repertoire besitzt, einen ziemlich bedeutenden Fonds. Ein Theil desselben wird durch Einführung eines ganzjährigen Abonnements für Logen und Sperrsitze aufgebracht, allein deshalb bleibt noch immer ein bedeutender Theil der nothwendigen Auslagen ungesichert. Da nun aber das bisherige deutsche Theater unserer Hauptstadt nicht bloß seinen Ursprung dem gemeinsamen Zusammenwirken und den Beiträgen der deutschen und slavischen Bewohner des Landes verdankt (?), sondern auch durch die ganze Zeit seines Bestandes (?) vom Landesausschusse mit einer derzeit 10.500 fl. betragenden Summe aus dem gleichfalls beiden Nationalitäten gehörigen Landesvermögen unterstützt wird, so wagen die Gefertigten im Namen der übrigen slavischen Bevölkerung dem hohen Landesausschusse vertrauensvoll die Bitte vorzulegen, er möge zum oberwähnten Unternehmen d. i. zur Begründung einer Vorbereitungsschule für das künftige čechische Nationaltheater und gleichzeitig zur Befriedigung der dringenden und gerechtfertigten Wünsche der Prager Bevölkerung nach wenigstens drei čech. Vorstellungen in der Woche und zwei oder drei Opernvorstellungen im Monat vorläufig nur auf Ein Jahr nemlich bis zur Eröffnung des čech. Nationaltheaters einen Beitrag bewilligen . . . ."

Thomé willigte ein, im October mit diesen čech. Vorstellungen zu beginnen, der Landesausschuß votirte 4000 fl. für Adaptirung des Neustädter Theaters, mußte jedoch davon absehen, da Heizungsschwierigkeiten die Unmöglichkeit der Winter-Vorstellungen ergaben, so daß man sich entschloß, während der Wintersaison an 18 Donnerstagen im Landestheater čechisch spielen zu lassen, im Sommer 82 čech. Vorstellungen im Neustädter Theater zu geben und jeden Schauspielabend mit 200, jeden Opernabend mit 300 fl. Subvention zu sichern. Die Logeneigenthümer*) waren damit einverstanden, wenn man sie für den Verlust an deutschen Vorstellungen durch Beschränkung der Abende mit aufgehobenem Abonnement entschädige. Das vom Comité ausgeschriebene Abonnement auf jene 100 čechische Vorstellungen hatte Erfolg, und

*) Logeneigenthümer waren 1861: Vincenz Fürst Auersperg, Camill Fürst Rohan, General Graf Clam-Gallas, Graf Carl Kinsky's Erben, Graf Oswald Thun, Ernst Graf Waldstein, Erwein Graf Nostitz-Rhinek.

am 5. Dec. 1861 wurden die čechischen Abendvorstellungen im alten Landestheater mit dem Tyl'schen Schauspiel „Der blinde Jüngling" aufgenommen. Die čechischen Schauspieler begrüßten diese Einführung mit getheilten Gefühlen: sie hatten nun eine ungleich stärkere Beschäftigung und die alte Gage; deshalb erfolgte im Jäner 1867 eine Massenkündigung von Seite des čechischen Personals, das erst durch eine Besserung seiner Bezüge wiedergewonnen werden mußte.

Mittlerweile war auch das Project des Interimstheaters seiner Verwirklichung nähergerückt. Als im April 1861 der neue böhmische Landtag zu Prag tagte, brachten die Abgeordneten Fürst Carl Schwarzenberg und Graf H. Clam-Martinitz in der Schlußsitzung einen Antrag ein, „dem Landesausschusse sei aufzutragen, die Angelegenheit des Landestheaters im Sinne der Wünsche und Bedürfnisse der beiden Nationalitäten zu regeln, eventuell ein čechisches Theater zu erbauen". In seiner Sitzung vom 21. Jäner 1862 beschloß nun der Landesausschuß, auf Grund dieses zum Beschlusse erhobenen Antrags, an den Landtag einen motivirten Antrag auf Errichtung eines zweiten Theaters für čech. Vorstellungen zu leiten, ferner, um den Bedürfnissen der Gegenwart abzuhelfen a) auf eigene Gefahr gegen nachträgliche Verantwortung ein Interimstheater auf dem Josephsplatze zu errichten, b) sich wegen Ueberlassung des Bauplatzes an die Stadtgemeinde zu wenden, c) aus der Mitte des Landesausschusses eine Commission zu wählen, welche alle Voreinleitungen für den Bau zu treffen, denselben zu überwachen und für die rasche Durchführung zu sorgen hätte. Mitglieder dieser Commission waren Dr. Pinkas, Rieger, Graf Thun und als Stellvertreter Ritter v. Bohusch. Dem Landtage war folgender Antrag zu unterbreiten.

„1. Es ist aus Landesmitteln mit Benützung des zu diesem Zwecke gesammelten Fonds ein neues Landestheater zu errichten und auszustatten, welches zu dramat. Vorstellungen in čechischer Sprache bestimmt ist. — 2. Der L.-A. wird mit Ausführung dieses Auftrags betraut und hat sich die Aufgabe gegenwärtig zu halten, innerhalb der ihm gesteckten Grenzen eine Anstalt zu errichten, die in jeder Hinsicht ihrem Zwecke entspricht, der Würde des Landtags angemessen ist und gleichzeitig durch künstlerisch schöne-

monumentale Bauformen zur bleibenden Verschönerung der Landeshauptstadt dienen soll. — 3. Zu diesem Zwecke wird ihm die Vollmacht ertheilt, nach eigenem Ermessen aus dem Landesfonds bis zum Betrage von 300.000 fl. zu disponiren. — 4. Der Landesausschuß hat das bestehende Comité zur Errichtung eines böhm. Theaters von diesem Beschlusse behufs Uebergabe bez. Uebernahme des von ihm erworbenen Vermögens und seiner Ansprüche in Kenntniß zu setzen."

Die čechische Sache hatte nun im Landesausschusse zu einflußreiche Vertreter, als daß ihr die gewünschte Förderung verweigert worden wäre. Als von objectiver Seite die Einschränkung gefordert wurde, das neue čechische Theater solle das deutsche nicht an Größe überragen, blieb eine nachdrückliche čechische Zurückweisung dieser jedenfalls auf das Gleichberechtigungsprincip basirten Wunsches nicht aus. Die čechische Presse hatte ja dieses Princip, das ursprünglich so laut proclamirt worden war, längst aufgegeben und stellte nun ganz unverhüllt sogar die Forderung nach zwei čechische Theater oder einem Nationaltheater auf, welches das deutsche zweifach an Größe überragen sollte.

In der Sache handelte es sich jetzt um den Bau des großen Nationaltheaters und des kleinen Interimstheaters, das — ein „Danaërgeschenk" nannten es extr. m-čechische Blätter — vorläufig die Stelle jenes langsam in Scene gesetzten Werkes vertreten sollte. Die Wahl des Josephsplatzes als Bauplatz für das Interimstheater begegnete übrigens bald mächtiger Opposition. Rieger protestirte dagegen und stellte den Antrag, auf dem für das Nationaltheater erkauften Baugrunde am Quai einen kleineren Bau aufzuführen, der einstweilen als Theater, nach Fertigstellung des Nationaltheaters aber als Concertgebäude zu benützen und mit diesem Institute zu vereinigen wäre. Obwohl der Antrag abgelehnt wurde, stellten sich doch der Wahl des Josephsplatzes so zahlreiche Hindernisse von Seite der Militär-, Stadt- und Kirchenbehörde entgegen, daß man die Idee aufgeben und auf das Rieger'sche Project reflectiren mußte. Auch hier allerdings gab es Hemmnisse zu überwinden, die in erster Linie vom čechischen Nationaltheater-Baucomité ausgingen, welches in dem Interimsbau eine Beeinträchtigung des definitiven Baues sah; selbst Rieger

mußte es sich gefallen lassen, als Schädiger der großen Sache angegriffen zu werden, da sein Interimstheater-Project die Vollendung des großen Nationaltheaters in unabsehbare Ferne hinausschiebe. Schon erwog der Landesausschuß den Plan, bei fortgesetzter Weigerung des Baucomités einen Theil des Nationaltheater-Terrains für das Interimstheater zu überlassen, das letztere auf dem Roßmarkte zu erbauen, als endlich eine Vereinbarung zu Stande kam. Der Platz für das Interimstheater wurde gegen bündige Zusicherungen betreffs der Förderung des Nationaltheaterbaues durch das Land vom Comité dem Landesausschusse zur Verfügung gestellt, nur eine kleine Minorität des Comités, geführt von dem ultranationalen Prinzen Rudolf Thurn und Taxis, beharrte auf dem Protest gegen das Interimstheater mit der Behauptung, bis 1863 könne das große Theater selbst vollendet sein. Welcher Optimismus zu einer solchen Hoffnung gehörte, sollte bald klar werden. Das Interimstheater, das selbst nach der Meinung pessimistischer čechischer Volksmänner nur drei Jahre Dienste leisten und hierauf dem großen Theater als Probe- oder Concertsaal angereiht werden sollte, hat eine lange Reihe von Jahren den künstlerischen Bedürfnissen der čechischen Nation Rechnung getragen und sowohl das Künstlerpersonal als das Publicum für das Nationaltheater großgezogen.

Am 18. November 1862 öffnete das neue Interimstheater zum ersten Male seine Pforten. Es präsentirte sich nicht übel, wenn es auch den modernen Begriffen über die Feuersicherheit eines Theaters wenig entsprach. Ueber mehrere Treppen kam man aus dem Vestibule zu den verschiedenen Plätzen. Die Decoration des Saales war einfach aber freundlich. Zur Festvorstellung brachte man einen von Šimanovsky vorgetragenen Prolog von Jahn, eine Festouverture von Vojáček (Mitglied des Petersburger Hoftheaters) und eine neue Tragödie „Král Vukašin“ von Vítězslav Hálek. Im Zwischenact spielte das Orchester unter Jubel die „Kovářská“. Fast alle Notabilitäten Prags waren anwesend, auch das deutsche Element war keineswegs spärlich vertreten. Der erste Opernabend brachte Cherubini's „Wasserträger“ mit den

Damen Ehrenberg, Macháček, Bollard, den Herren Lukes, Schwarz, Rafael, Polak. Die Spaltung des Prager Theaterwesens war hiemit im Großen und Ganzen durchgeführt: nur in Personalunion blieb das čechische Theater — officiell hieß es nun: „Královské zemské české prozatimní divadlo v Praze“ (kgl. böhm. Landes-Interimstheater in Prag) — während der Directions-Aera Thomé's mit dem nunmehrigen deutschen Landestheater vereinigt, und lediglich die Zuziehung deutscher Chor- und Orchestermitglieder zur čechischen Oper deutete äußerlich noch eine gewisse Zusammengehörigkeit an. Die ersten Monate des neuen Theaters verliefen übrigens keineswegs in ungetrübtem Frieden. Das Abonnement und der Besuch des ersten selbständigen čechischen Theaters wären mäßig; die Extremen hielten sich aus Demonstration gegen das „Interim“ fern, Andere fanden die gebotenen künstlerischen Genüsse unzureichend — man versuchte es mit „utraquistischen“ Concerten im neuen Hause (wir erinnern an das verunglückte Concert Nachbauer-Weiß), andererseits proponirte man auch čechische Nachmittags-Dilettanten-Vorstellungen im — deutschen Theater! Ein consequent leeres, kleines Theater sollte das Bedürfniß nach einem großen demonstriren! Nur die Oper erwarb dem neuen Hause Freunde: in einer Vorstellung der „Zauberflöte“ (13. Jäner 1863) sang sogar Rokitansky den Sarastro in čechischer Sprache, wobei allerdings die Prosa eliminirt werden mußte; in einem jungen Sänger, Herrn Vecko, war ein „phänomenaler“ Tenor gewonnen, der mit einer Jahresgage von 800 fl. das heroische Fach ausfüllte. Von gediegenen čechischen Schauspielern dagegen waren mehre, vor Allem Kolar im Verbande des deutschen Landestheaters verblieben, und die Consolidirung des Personals ließ umsomehr auf sich warten, als ein Directionswechsel unmittelbar bevorstand.

* * *

Die Tage der Direction Thomé im deutschen wie im čechischen Landestheater waren gezählt. Am 24. April 1863 hatte der Landesausschuß beschlossen, daß die Directionen des deutschen

und des čechischen Theaters in Zukunft vollkommen getrennt und daher für jede ein separater Concurs für die Zeit von Palmsonntag 1864 bis Palmsonntag 1870 bei einer Jahressubvention von 10.500 fl. auszuschreiben sei. Bei dieser Gelegenheit versäumte die Presse nicht, für einen endlichen Systemwechsel in der Vergebung des Prager Theaters, für die Organisation des deutschen Landestheaters als wirkliches Landesinstitut d. h. für die Führung der Bühne in eigener Regie zu plaidiren, wodurch allein Stabilität und künstlerische Solidität in das Prager Theaterwesen gebracht werden könnte. — Erfolg hatten diese Rathschläge allerdings nicht, und es blieb bei dem bisherigen Verleihungs-Modus. Als Candidaten für die Direction des deutschen Theaters stellten sich der bisherige Bühnenleiter Thomé, der Director des Leipziger Stadttheaters Rudolph Wirsing, Director Hoffmann in Wien und Dir. Gundy in Pest vor — ernstlich in Betracht aber kamen nur Thomé und Wirsing. Daß das Wirken des Ersteren trotz aller Mängel und Fehler kein erfolgloses gewesen, mußte der unparteiische Beobachter zugeben; geräde in den letzten Jahren war in das Repertoire System gebracht, das Personal consolidirt, Schauspiel und Oper wesentlich gehoben worden. Die finanziellen Verhältnisse Thomé's allerdings schienen mitunter eine bedenkliche Wendung nehmen zu wollen. Im Februar 1862 war sogar über den Director der Concurs verhängt worden. Der Passivstand betrug 166.000 fl., die Activen wurden mit 90.000 fl. (40.000 fl. der Fundus instructus, 50.000 fl. das Neustädter Theater) beziffert; von den Gläubigern hatte der Kaufmann Liegert für eine Post von 17.862 fl. bereits das erste, Herr Röhrs für 9000 fl. das zweite Pfandrecht auf das Neustädter Theater erwirkt, auch war das Verbot Liegerts auf die Landessubvention für die čechische Bühne im Zuge, doch war von einflußreicher Seite ein Vergleich angebahnt und die Behebung des Concurses bewirkt worden: ein Gläubigerausschuß führte die Cassaverwaltung Thomé's. Sprachen die künstlerischen Zustände im Großen und Ganzen nicht gegen Thomé, so sahen die Finanzverhältnisse, wie man sieht, nicht gerade ermuthigend für eine Erneuerung seines

Contracts aus. In der entscheidenden Sitzung des durch die Logeneigenthümer verstärkten Landesausschusses vom 21. Nov. 1863*) machten sich stark differirende Ansichten geltend. Graf Erwein Nostitz beantragte, von einer definitiven Besetzung abzusehen und nur ein dreijähriges Provisorium unter Thomé einzuführen, während dessen sich der Landtag zu entscheiden hätte, ob nicht das Theater in die eigene Regie des Landes zu nehmen wäre. Der Antrag wurde abgelehnt; die Frage war nun: Wirsing oder Thomé. Für letzteren trat sein Intendant Ritter v. Bohusch, der auch der Sitzung präsidirte, ein, während der Referent und die Mehrheit für die Verleihung des deutschen Landestheaters an Director Rudolf Wirsing aus Leipzig stimmten, über welchen Graf Thun und Dr. Schmeykal in Leipzig selbst sehr befriedigende Aufschlüsse erhalten hatten. Die Entscheidung fiel mit 9 gegen 4 Stimmen zu Gunsten Wirsings gegen Thomé aus: Der Erstere war für sechs Jahre zum Leiter des nunmehrigen deutschen Landestheaters ernannt. Eine Folge dieser Entscheidung war die Resignation des Intendanten v. Bohusch, an dessen Stelle Dr. Pinkas trat.

Auch die čechische Theaterfrage hatte mittlerweile ihre Lösung gefunden. Als Directionswerber hatten sich für die selbständig gemachte čechische Bühne eingefunden: Regisseur Swoboda, Director Wallburg aus Pilsen und ein aus dem Dramaturgen Švanda v. Semšic, Capellmeister Mayr und Kaufmann Liegert bestehendes Consortium. Diesem Consortium nun, dessen Seele der deutsche Seidenhändler Liegert war, wurde die Direction derart übertragen, daß der eigentliche, dem Landesausschuß gegenüber repräsentirende Director Liegert wäre, während v. Švanda die artistische Leitung des Schauspiels, Mayr jene der Oper führen sollte. Binnen kurzer Frist löste indeß Liegert die Contracte mit seinen Consorten in gütlicher Weise und blieb auch

*) Da unter dem früheren Regime zu einem solchen Act stets der sogenannte „verstärkte Landesausschuß" einberufen worden war, entstand diesmal die Frage, ob nicht — da die neue Landesordnung einen solchen verstärkten Landesausschuß nicht kannte — die Ersatzmänner mitstimmen sollten. Nach dem Votum Schmeykals wurde dies verneint.

thatsächlich alleiniger Director der čechischen Bühne, für welche er auf der Schützeninsel eine eigene Arena zu erbauen gedachte,*) seine Genossen behielten die ihnen angewiesenen Positionen, jedoch im vollen Abhängigkeitsverhältnisse zu Liegert, der nun — obwohl Deutscher nach Sprache und Abstammung — mit einem wahren Feuereifer die Reorganisation der jungen čechischen Bühne betrieb, einen bis dahin unerhörten Gagenetat (man sprach von 60.000 fl.) festsetzte und ein neues Abonnement**) ausschrieb. Am 19. März 1864 empfahl sich im čechischen Interimstheater mit einem Quodlibet und einem von Neruda verfaßten, von Frl. Maly gesprochenen Epilog die Direction Thomé — das Theater war nun vollends losgelöst vom deutschen Mutterinstitute, es war auf eigene Füße gestellt und hatte sich ohne Succurs von der Stamm-Anstalt mit eigenen Mitteln fortzubringen.

Thomé war, von beiden Bühnen Prags geschieden, noch keineswegs von Prag selbst ausgeschlossen. Noch verfügte er über ein Theatergebäude, das Neustädter Theater, als Eigenthum, und das Schicksal dieses Theaters wurde in der Presse eifrigst erörtert. Thomé hatte eine Concession erhalten, „in Böhmen mit Ausnahme von Prag" Vorstellungen zu geben; da nun das Neustädter Theater außerhalb der Linien Prags selbst lag, war die Möglichkeit vorhanden, daß sich vor dem Roßthore ein neues selbständiges Theater etablire, ja man erzählte bereits, daß hiefür von Thomé in Gemeinschaft mit Dir. Wallburg ein französisches Ballet und eine Wiener Posse erworben worden sei. Ein solches Etablissement hätte die Interessen der beiden Landestheater auf das Schwerste schädigen und dieselben überdies der so nothwen-

---

*) Bedenken aller Art, die Rücksicht auf den Schießstand des Scharfschützencorps, auf die Wassergefahr und die Insel-Anlagen brachten bald von dem Projecte ab.

**) Das Abonnement umfaßte 250 Vorstellungen; für eine Loge 1. Rangs oder Parterre zahlte man im Sommerhalbjahr 250 fl., im Winterhalbjahr 450 fl., für einen Sperrsitz mit derselben Unterscheidung 50 bis 80 fl. Eine ganzjährige Loge 1. R. kostete 600 fl., 2. R. 500 fl., ein Sperrsitz ganzjährig 100 fl.

digen Sommerbühne berauben müssen. Allerdings hatte Thomé vor sechs Jahren, als er die Prager Direction übernahm, dem ständ. Ausschusse gegenüber einen Revers ausgestellt, wodurch demselben das Recht vorbehalten war, das Neustädter Theater um den durch seine Organe erhobenen Schätzungspreis anzukaufen oder gegen 5% von diesem Schätzungswerthe zu pachten. Dieser Revers wurde indeß, als gegen Thomé das Vergleichsverfahren eingeleitet worden war, nicht zur Anmeldung gebracht und viel später bücherlich eingetragen. Thatsächlich cursirten Gerüchte von der selbständigen Verwerthung des Neustädter Theaters, bis eine Vereinbarung zwischen Wirsing und Liegert einerseits und Thomé andererseits zu Stande kam, wornach den beiden Landestheatern die Benutzung des Neustädter Theaters auf die 6 „Sommermonate" des Jahres um einen Pacht von 6000 fl. zugestanden wurde. Thomé selbst wird uns noch bei einer späteren Streifung durch die Geschichte des čechischen Theaters begegnen. Mit ihm tritt der letzte Director der ungetheilten Prager Bühne vom Schauplatze unserer Geschichte ab.

XXIV.

Director Wirsing und sein Schauspiel.

(1864—1876.)

(Rudolf Wirsing als Bühnenleiter und Schriftsteller. — „Das deutsche Theater" in Wirsing'scher Beleuchtung. — Wirsing als Director in Prag. — Das neue Personal: Volkmar Kühns, Marie Keßler, Ludwig Barnay und Edmund Sauer, die Damen Lamsefsky, Francisca Rottmayer. — Verluste: Marie Frey, Elise Rohrbeck, C. Fischer und Wilh. Walter †. Die Regie: Wohlstadt, Kühns, Oberländer. — Die Personalbewegung seit 1866; Heldenväter: L. Simon, Pittmann, Deetz, Arnau, Jul. Simon; Liebhaberinen, Heldinen, Salondamen u. s. w.: Damen Fränzel, Zink, Rollet, Versing-Hauptmann, Caroline Seitler, Lina Hahn, Emma v. Jakubowska, Hermine Claar-Delia, Olga Lewinsky-Precheisen, Luise Martorel, Clara Hrabowska, Toni Hiller u. A.; — Mütter: Szegöffy, Sievers, Wollrabe, Posinger; — Soubretten: Grün, Kaler, Buse, Pagay, Rittinger, Frühling, Schenk-Ullmeyer. — Abschied Hallenstein's und Oberländer's. — Regie: J. und L. Simon, Kühns, Dolt, Emil Claar. — Sauer als Heldenspieler. — Neue Darsteller: Theodor Steinar, Arthur Vollmer, Josef Geiger, Carl Dolt (†), Eduard Lunzer. — Das Repertoire; Gäste.)

Rudolf Wirsing, der neue Prager Bühnen-Regent, genoß zur Zeit, als ihn der böhmische Landesausschuß an die Spitze des Prager Theaters berief, bereits den Ruf eines der erfahrensten, intelligentesten und glücklichsten deutschen Bühnenleiter. Ein geborener Sachse, hatte er seine theatralische Laufbahn als Capellmeister begonnen, die Bühnen zu Magdeburg und Leipzig mit Umsicht geleitet und auch als Schriftsteller volles Verständniß für die Bedürfnisse des deutschen Theaters sowie geläuterte Kunstansichten bekundet. „Es ist eine allgemeine und leider nur zu sehr begründete Klage" — so charakterisirte Wirsing 1862 in seinem Buche „Das deutsche Theater"*) die künstlerische Situation seiner

*) „Das deutsche Theater", eine Darstellung der gegenwärtigen Theaterzustände nebst Andeutungen zu einer zweckmäßigen Reform und

Zeit — „daß gegenwärtig auf dem Gebiete der dramatischen Kunst, in der dichterischen und musikalischen Production sowie bezüglich der praktischen Ausübung auf der Bühne, ein bedeutender und höchst bedenklicher Rückschritt gegen früher sich kundgebe, daß die Schaubühne mit mächtigen Schritten ihrem gänzlichen Verfall entgegengehe . . . ." Das Buch schildert so ziemlich naturgetreu den thatsächlichen Zustand und spart nicht mit Rathschlägen und Vorschlägen zur Besserung. Wirsing fordert u. A. Staatsschutz und Staatsaufsicht für das gesammte Bühnenwesen, die officielle Anerkennung der Schaubühne als öffentliche Anstalt zur Bildung und Veredlung des Volkes, der dramatischen Vorstellungen als eines integrirenden Theils des Staatslebens, er fordert die Eintheilung der Länder in gewisse, unter staatlicher Oberaufsicht stehende Theater-Districte, damit auch die Wanderbühnen geregelten Verhältnissen zugänglich gemacht, dem ganzen Volke eine bessere dramatische Kost geboten würde, er verlangt endlich die größte Gewissenhaftigkeit und die Zuziehung von Sachverständigen bei der Wahl neuer Directoren: „nur Männern von bürgerlicher Unbescholtenheit, von Charakterfestigkeit und Solidität, die neben vollkommener Kenntniß des Bühnenwesens und des Geschäftsganges bei dem Theater auch eine umfassende, allgemein wissenschaftliche Bildung besitzen, sowie mit einem von der Staatsregierung zu bemessenden Betriebscapital sollte ein für die Gesammtheit so hochwichtiges Amt, wie es das eines Bühnenvorstandes ist, anvertraut werden." Die Repertoires der Bühnen sollten entweder von Regierungswegen oder von den städtischen Behörden nach ihrem inneren Werthe streng geprüft, der jugendliche Nachwuchs in staatlichen Conservatorien herangebildet werden, welche am besten in Wien, Berlin, Dresden oder München zu errichten und den betreffenden Hofbühnen zu aggregiren wären. Auch dem Versorgungswesen, einem wichtigen Factor zur Stabilisirung und

---

Bühnenleitung von Rudolf Wirsing, Dir. des Stadttheaters zu Leipzig. Leipzig, Verlag von Carl Geibel 1862. Sr. Maj. dem König Johann von Sachsen gewidmet.

Hebung des Bühnenwesens selbst, gilt seine Aufmerksamkeit, und schon 1862 stellt er in seinem Buche den formellen Antrag auf Bildung einer „allgemeinen deutschen Theaterpensionsanstalt". Ein besonderer Abschnitt des Werkes bringt „Andeutungen zu einer zweckmäßigen Bühnenleitung," welche seinen praktischen Blick, die vornehme Auffassung seines Berufs, den Ernst seines Strebens bezeugen. Daß Wirsing in seinem Wirken als Bühnenleiter in Prag an den in seinem Werke ausgesprochenen Principien überall und allezeit festgehalten habe, wollen wir keineswegs behaupten: die Verhältnisse bestimmen den Menschen und eben jene seit Jahrzehnten von den aufrichtigen Freunden der Prager Bühne beklagte Organisation, welche den „ständischen", von einer Intendanz beeinflußten, vom Lande subventionirten Director schließlich doch zum Geschäftsmann degradirte, mochte wesentlich dazu beigetragen haben, daß die schöne Wirsing'sche Theorie in Prag nicht immer in die Praxis übertragen wurde. Gleichwohl wird Rudolph Wirsing den achtbarsten und erfolgreichsten Prager Bühnenleitern zuzuzählen sein: die Intelligenz und persönliche Distinction des Directors war in der ganzen Bühnenleitung zu erkennen, das Theater näherte sich unter seiner Führung in künstlerischer Hinsicht sowie im inneren Verkehr dem Charakter eines Hoftheaters. Fehlte es auch in den zwölf Jahren seiner Wirksamkeit nicht an bedenklichen Erscheinungen, an Symptomen der Stagnation und des Rückschritts, an beklagenswerthen Verlusten und offenen Mißgriffen, so folgten diesen trüben Momenten doch immer wieder Jahre der Erhebung, erfreulicher Entfaltung, und die Summe der künstlerischen Ergebnisse am Schlusse dieser zwölfjährigen Periode war keineswegs gering. Das Verhältniß zwischen Chef und Personal ist selten so angenehm und innig gewesen wie in dieser Zeit. Hinter den Coulissen herrschte ein feiner, vornehmer Ton, das gemüthliche „Sächseln" des Herrn Directors benahm der entschiedensten Rüge ihre Schärfe, und die bedrohlichsten Differenzen wurden auf dem Wege friedlicher Vereinbarung beglichen. Auf dem Gebiete der Oper Fachmann von Rang und Renommée, wußte Wirsing mit Ausnahme vorübergehender Störungen gediegene Regie-

kräfte für das Schauspiel zu gewinnen, das namentlich zur Zeit seines Abgangs auf einer achtunggebietender Stufe stand.

Als die Wahl des böhmischen Landesausschusses auf Wirsing gefallen war, galt es, die Verpflichtungen zu lösen, die ihn noch an Leipzig fesselten. Nach Ueberwindung mancher Schwierigkeiten gelang es, den Leipziger Stadtrath zur Entlassung des Directors aus seinem Vertragsverhältnisse zu vermögen, so daß die Eröffnung der Prager Bühne unter der neuen Leitung programmmäßig am 28. März 1864 vor sich gehen konnte. Man gab Goethe's „Faust",*) und eine Reihe neuer Kräfte trat vor das Publicum, von denen allerdings nur zwei, der Mefisto des Hrn. Kühns und das Gretchen des Frl. Keßler, wahrhaft Gnade vor seinen Augen fanden. Jeder folgende Schauspiel-Abend — man gab das „Glas Wasser",**) „Die Annalise", „Die Carlsschüler" — brachte nun fernere Debuts. Der neue Director hatte sich mit folgendem, allerdings erst der Sichtung harrenden Personal eingestellt:

„Herr Deetz, Heldenvater, Frl. Bost, muntere Liebh., die Herren Varena, Scheerenberg, Barnay, Hannstein, sämmtlich Debutanten für das Fach trag. Liebhaber und jug. Helden, Frl. Keßler, trag. Heldin und jug. Liebh., mit der sich die Damen Galleau und Suhrland in das Fach theilten, Hr. Bürde, Heldenvater Wohlstadt (Oberreg.) mit Frau, Hr. Kühns, Char.-Spieler, Czaschke, kom. Väter, Beringer, Kom., Schönau und Proksch, Kom."

Wie Wenige von diesen „Neuen" sich dauernd behaupteten, wie groß die Mühe des Directors war, das Thomé'sche Ensemble zu ersetzen, sollten ihm schon die ersten Monate zeigen. Einen durchwegs günstigen Eindruck machte zunächst Kühns, dem es ein Leichtes wurde, in dem seit Jahren ungenügend vertretenen Charakterfache Fuß zu fassen. Er spielte den Mefisto, Chevalier

*) Faust-Hallenstein, Wagner-Czaschke, Mefisto-Kühns, Gretchen-Frl. Keßler, Marthe-Frau Frey, Valentin-Hr. Scheerenberg, Frosch-Kolar, Brander-Eichenwald, Siebel-Seiffarth, Altmeier-Frey, Schüler-Siege, böser Geist-Frl. Fries, Hexe-Szegöffy, Erdgeist-Fischer.

**) Anna-Frl. Galleau, Herzogin-Fr. Wohlstadt, Bolingbroke-Hallenstein, Masham-Frey, Abigail-Frl. Bost, Marquis Torcy-Kolar.

Rocheferrier, Silberkalb und Alba mit Glück, imponirte durch geistvolle Auffassung und feine Ausarbeitung sowohl der Rollen des stricten Intriguantenfachs als fein-komischen Chargen, wurde eine Stütze des Wirsing'schen Schauspiels und einer der angesehensten Künstler Prags, welcher Stadt er eine lange Reihe von Jahren treu blieb; er hat sie in späteren Tagen nach mehrjähriger Unterbrechung wieder aufgesucht und wirkt noch heute im Verbande des deutschen Landestheaters.*) Nächst ihm hatte Marie Keßler von den neuen Erscheinungen den besten Erfolg.**) Eine edle, jugendliche Erscheinung, Darstellerin von schönen Mitteln und eigenartiger, starker Begabung, führte sie sich als Gretchen, Par-

---

*) Volkmar Kühns ist im 3. Decennium dieses Jahrh. zu Berlin geb., wandte sich nach abs. Gymn.-Studien sofort der Bühne zu, entwickelte sich auf dem berühmten Berliner Liebhabertheater „Urania" im Fache der Naturburschen und jug. Liebh., fand schon mit 20 Jahren Eng., ein Jahr später eine feste Stellung am Dessauer Hofth., dessen artist. Director in ihm eine seltene Begabung f. d. Char.-Fach erkannte und ihn darauf hinwies, so daß er sich bereits mit 22 Jahren als Franz Moor, Burleigh, Perin versuchte. Von Dessau kam K. über Lübeck nach Cöln a. Rh. und dann nach Leipzig zu Wirsing; er gehörte Wirsings Gesellschaft in Leipzig und 12 Jahre in Prag an, um dann, wie er selbst schreibt, „nach 18jähriger Zusammengehörigkeit, während der Künstler und Director stets Hand in Hand gingen, ohne daß sie sich gegenseitig mit einer Klage zu nahen brauchten, im Frühjahr 1876 Abschied zu nehmen." „Diesem Manne" — schreibt der Künstler — „der meinem Talente ein so eifriger Gönner und Förderer gewesen, gebührt für seine liebevolle Führung mein unauslöschlicher Dank, ein pietätvolles Andenken." Kühns erhielt während seines ersten Prager Engagements Gastspielanträge nach Berlin, Stuttgart und Wien (Stadttheater), wo er mit Erfolg spielte; ein Engag. an letzterer Bühne wurde bald gelöst, aus Gründen, die Kühns selbst aus Rücksichten auf das Andenken Laubes nicht gern erörtert. 1876 ging er nach Wiesbaden, 1880 an's Thaliatheater in Hamburg, bis er 1883 nach Prag zurückkehrte.

**) Marie Keßler, geb. 1845, 17. Nov. zu Detmold als Tochter des Schauspielers und Theater-Dir. Keßler, betrat 1859 zum 1. Male die Bühne, kam 1860 ans Hoftheater zu Hannover, nahm wegen mangelhafter Beschäftigung im ernsten Fache ihre Entlassung und ging nach Prag, wo sie bis 1866 wirkte, worauf sie nach erfolgreichem Gastspiele ein geschätztes und hervorragendes Mitglied des kgl. Schauspielhauses in Berlin wurde.

thenia und in Lustspielrollen glücklich ein und wurde den Besten der „alten" Mitglieder gleichgehalten. Auch Czaschke behauptete in Väterrollen seinen Platz, und einer der neuen Komiker, Carl Beringer, der sich über eine hervorragende künstlerische Vergangenheit keineswegs ausweisen konnte, zeigte sich durch gesunde, trockene und ungekünstelte Komik in Posse und Lustspiel gleich verwendbar. Abgesehen von diesen und einigen anderen Kräften schien sich aber das neue Ensemble in Prag durchaus nicht acclimatisiren zu wollen; Wirsing hatte unter dem Thomé'schen Personal zu gründlich aufgeräumt und Künstler ziehen lassen, auf deren Erhaltung Kritik und Publicum gleich großes Gewicht legten. Hallenstein, Frey, Kolar (welcher — wie schon erwähnt — bei der nationalen Spaltung des Prager Theaterwesens der deutschen Bühne vorläufig treugeblieben war), die Veteranen Fischer und Walter, die Damen Frey, Hallenstein, Rohrbeck, Szegöffy, Fries waren geblieben, aber Sauer, Oberländer, Hassel, Dolt, Hedwig Raabe, Auguste Burggraf, Elise Brand waren dem Ensemble verloren gegangen und schienen nicht sobald zu ersetzen. An Stelle Sauer's sah man zuerst die Herren Scheerenberg und Varena, aber erst ein dritter Debutant, Ludwig Barnay, schien berufen und auserwählt. Sein Name ist bekannt in der deutschen Bühnenwelt; auf kleinen Wanderbühnen Böhmens hatte er seinerzeit als Heldenspieler geglänzt*) — 1864 kam er von Mainz, gastirte im Burgtheater nicht ohne Erfolg und fand auch bei seinem ersten Auftreten in Prag eine wohlwollende Aufnahme.

„Ein junger Mann von stattlichem Aeußeren" — schrieb die Kritik — „mahnt in der Erscheinung einigermaßen an Sauer, nemlich als dieser zu uns kam; er hat ein ausdrucksfähiges Gesicht, eine heldenhafte Gestalt und ein volles kräftiges, sonores Organ, welches ihn auch mehr zum Helden als zum Liebhaber qualificirt; er gibt sich noch eckig und rauh in Spiel, Gang und Haltung, aber Talent spricht aus seinem ganzen Wesen, er

---

*) Ludw. Barnay, 1842 geb. zu Pest, machte unter dem Namen „Lacroix" seine ersten theatr. Versuche zu Trautenau und Braunau unter Dir. Feichtinger, kam 1861 nach Pest, dann nach Graz, Mainz und Prag

macht den Eindruck eines ungeschliffenen Diamants. Schwung und Feuer sind da, nur die Form fehlt, es ist ein Ringen nach Gestaltung, welches die besten Hoffnungen anregt und eine schöne Zukunft verspricht. Herr Barnay spielte den Ludovici in den „Deutschen Komödianten" und errang einen achtbaren, oppositionsfreien Erfolg."

Auch als Dessauer (neben der Annalise des Frl. Keßler) blieb Barnay dieser Erfolg treu, doch hatte Wirsing mittlerweile schon einen schweren Fehler gutgemacht und den nach Berlin entführten Sauer zurückberufen, der nach einem am Berliner Hoftheater glücklich absolvirten Probegastspiel am 2. Mai 1864 als wieder engagirtes Mitglied in seiner Glanzrolle als Schiller in den „Carlsschülern" in Prag auftrat und mit Beifallsstürmen und Blumenspenden begrüßt wurde. Barnay sollte zwar neben Sauer festgehalten werden, sah aber das Bedenkliche eines solchen Engagements ein, trat mit 24. Mai von seinem Vertrage zurück und nahm, da ihm eine Abschiedsvorstellung verweigert wurde, schriftlich Abschied von dem Publicum, das ihn als Anfänger ehrlich gewürdigt hatte. Die Carrière des Künstlers ist bekannt. Gegenwärtig fungirt er als Bühnenleiter am Walhallatheater in Berlin, wo sein einstiger Prager Rivale Sauer nun als hervorragendes Mitglied des kgl. Schauspielhauses wirkt.... Noch früher als Sauer hatte Hassel den Rückweg auf die Prager Bühne gefunden: er trat am 27. April wieder auf, wurde herzlich begrüßt und füllte nun vorläufig mit Czaschke gemeinsam, das Fach der humoristischen Väter aus sowie er auch die Regie der Oper nach wie vor trefflich führte. Auch Dolt wurde reengagirt und damit der Posse eine gediegene Kraft erhalten. Dolt wirkte nun neben Hassel, Beringer und Eichenwald vorwiegend in älteren komischen Rollen und als Possen-Regisseur.

Von den Damen erhielten sich nach mehrfachen Debuts Frl. Lamsefsky, die sich als Laura in den „Carlsschülern" günstig eingeführt hatte, und Frl. Porth, welche im September 1864 als Jeanne d' Arc, Isaura in „Schule des Lebens" und Helene in Wolfsohns „Nur eine Seele" für das Fach der jugendlichen Heldin debutirte und sich durch imposante Erscheinung, edle Action

und warmen Gefühlsausdruck empfahl. Gleichwohl war damit noch immer nicht die durch das Ausscheiden von Auguste Burggraf ins Ensemble gerissene klaffende Lücke ausgefüllt. Man hatte, um leichter Ersatz zu schaffen, die Fächer der Anstandsdame und jugendlichen Heroïne getrennt; für ersteres hatte Frau Wohlstadt, die Gattin des von Wirsing mitgebrachten Oberregisseurs Jacob Wohlstadt, debutirt, ohne sich endgiltig behaupten zu können, so daß auch ihr Gatte aus dem Engagement schied — als jugendliche Heroïne war nun nach den unentschiedenen Erfolgen des Frl. Suhrland in Frl. Porth eine begabte Darstellerin gefunden, die aber für die gleichzeitige Verwaltung des Fachs der Salondame nicht ausreichte. Für dieses debutirte im Februar 1865 Elise Bethge-Truhn, eine der schönsten Damen, welche je die Prager Bühne betreten",*) als Phaedra, Jeanne d'Arc,**) Donna Diana, Widerspenstige mit großen Erfolgen, welche indeß jene der Burggraf nicht erreichten — ein Engagement kam nicht zu Stande, und nun herrschten dennoch die Damen Porth und Keßler das Gebiet der Heroïnen und Salondamen allein. — Für das Fach der munteren Liebhaberin war Frl. Bost ausersehen, doch gelang es erst Francisca Rottmayer im Aug. 1864, das Andenken der unvergeßlichen Raabe soviel als überhaupt möglich zu verwischen. Frl. Rottmayer, die Tochter des einstigen Prager Oberregisseurs, hatte schon in den Kinderschuhen die Prager Bühne beschritten, die sie nun — ein frisch blühendes Talent — von Breslau kommend, als Siegerin wieder betrat. Als Evchen im „verwunschenen Prinzen" und als Francisca in „Minna von Barnhelm" bezauberte sie durch ihre niedliche Erscheinung; ihr frisches, neckisches Spiel, ihre allerliebste Detailmalerei die Prager,

---

*) Elise Bethge-Truhn, Tochter des Musikdir. Truhn in Berlin, durch Sofie Schröder ausgebildet, 1854 in Stettin, dann Schwerin eng., wo sie sich mit dem Hofschauspieler Bethge vermälte, 1864 in Coburg, 1865 Breslau, dann auf Gastspielen thätig, bis sie abermals in Schwerin ihren Wohnsitz und später die Direction einer Bühne übernahm.

**) Besetzung: Sauer-Lionel, Frey-König, Fischer-Burgund, Keßler-Sorel, Kühns-Talbot u. s. w.

denen sie nun mehre Jahre als ausgesprochener „Liebling" werth und theuer blieb.

Ein anderer langjähriger Liebling der Prager, Marie Frey, feierte, noch immer in geistiger und körperlicher Vollkraft wirkend, am 4. Mai 1864 ihr dreißigjähriges Jubiläum als Mitglied der Prager Bühne, die ihr so viele künstlerische Genüsse dankte; hatte sie als Heroïne derart zu ergreifen und zu rühren verstanden, daß z. B. während einer Deborah-Vorstellung (1850) Frauen vor Erschütterung ohnmächtig wurden, so erzielte sie als bürgerliche und Helden-Mutter dieselben Wirkungen. Erfolgreich hatte sie alle Stadien der Künstlerschaft durchlaufen. Einst eine entzückende Königin von sechzehn Jahren oder Preciosa war sie zu einem kaum übertrefflichen „Fräulein von Belle-Isle," einem virtuosen Vicomte von Letorrières geworden, dann glänzte sie als Adrienne Lecouvreur, Eboli, Weib aus dem Volke, Deborah, und endlich stand sie imponirend da als Thusnelda im „Fechter", Elisabeth in „Essex", Lea in den „Maccabäern". Director Wirsing widmete der Jubilarin, die nahezu dreitausendmal auf der Prager Bühne gespielt hatte, eine Fest- und Benefizvorstellung, in welcher sie die Elisabeth in „Essex" spielte und Gegenstand zahlreicher Ovationen war. Im Verein mit ihrem würdigen Gatten Friedrich Frey, welcher ebenfalls unter wechselnden Directionen und in wechselnden Fächern — nunmehr vorwiegend als Bonvivant — mit stets gleichem Pflichteifer und Gelingen seinen Mann stellte, wirkte Marie Frey noch einige Jahre, bis sie am 24. Aug. 1870 im 55. Lebensjahre aus dem Leben schied „Mit Marie Frey" — sagt der „Prager Theateralmanach" zum Jahre 1871 — „verlor das Prager Theater eine seiner edelsten Zierden, ein Muster treuer Pflichterfüllung, der glühenden Liebe und Begeisterung für die Kunst, der sie bis zum Tod treu blieb, auf der Bühne bewundert, im Leben geachtet und verehrt!" Ihr Name verdient es, festgehalten zu werden in der Geschichte des Prager Theaters als einer der besten, den sie zu nennen weiß! . . . .

Zwei Jahre früher schied eine andere würdige Veteranin der Bühne, Elise Rohrbeck, aus dem Leben. Einst eine ge-

feierte Soubrette, für welche Raimund die Rosa im „Verschwender" geschrieben hatte,*) war sie später eine vortreffliche komische Mutter geworden, die der Posse, dem Lustspiel und der Operette gleiche Dienste that. Nachdem sie noch kurz vorher ihre Glanzrolle, das alte Weib im „Verschwender" gespielt hatte, verschied sie am 14. Aug. 1868 an Wassersucht im 65. Lebensjahre.

Ein Jahr nach dem Jubiläum der Frey beging man ein anderes Künstlerjubiläum. Am 6. Mai 1865 verabschiedete sich in einer Fest- und Benefizvorstellung („Wallenstein's Tod") der Veteran Fischer als actives Mitglied der Prager Bühne. Rüstig, an alte Kraft und Herrlichkeit gemahnend, schritt dieser Wallenstein, vom Publicum mit Jubel begrüßt, über die Bühne: er erinnerte an die entschwundene Aera Bayer-Polawsky, und eine Tochter jener Zeit Marie Frey, überreichte ihm denn auch mit wohlgesetzter Rede den verdienten silbernen Lorbeerkranz.**) Fischer wirkte noch einige Zeit als Pensionär, auch ließ er 1866 in einer von ihm veranstalteten Schiller-Akademie noch seine unvergleichliche Meisterschaft in der Declamation Schiller'scher Verse bewundern; seine letzten Lebensjahre verbrachte er in Auwal, dann in Leitmeritz, wo er sich mit kleinen Lieblingsbeschäftigungen (er war einst ein leidenschaftlicher Maler) die Zeit vertrieb, auch ab und zu am dortigen Stadttheater gastirte, bis er am 10. Sept. 1873 an Erschöpfung der Kräfte starb — eine ehrwürdige Ruine aus Prags glänzender Theaterzeit . . . . Ein anderer Veteran, nicht ebenso hervorragend wie Fischer, aber Jahrzente hindurch ein berufseifriges Mitglied der Prager Bühne, Wilhelm Walter, war mit 1. Mai 1864 in den Pensionsstand getreten, hatte im nächsten Jahre die Concession zur Errichtung des ersten deutschböhmischen Theatergeschäftsbureaus zur Vermittlung von Engagements und Aufführungsrechten erhalten, wirkte aber noch als Pensionär auf

*) Damit rectificirt sich die durch einen lapsus calami verursachte Angabe auf Seite 421, wornach Elise Rohrbeck das alte Weib in der ersten „Verschwender"-Aufführung in Wien gewesen wäre.

**) Max-Sauer, Buttler-Kühns, Thekla-Keßler, Terczky-Frl. Porth, Herzogin-Frey.

der Bühne und starb, nachdem er in seinem letzten Lebensjahre noch den Schulmeister in „Mannschaft an Bord" für Prag „creirt" hatte, am 29. Oct. 1866 zu Reichenberg. So fielen Blatt für Blatt vom alten Stamme, und aller Kunst und Kraft bedurfte es, in der jungen Generation Ersatz für so viel Gutes zu finden.

Wie groß die Schwierigkeiten waren, welche sich der Bildung eines entsprechenden Ensembles, der Basis geregelten Bühnenwirkens entgegenstellten, beweist die Thatsache, daß von den neuengagirten Mitgliedern schon 1864 die Herren Barnay, Proksch, Scheerenberg, die Damen Bost, Eichenwald, v. Franken, Galleau, v. Nordheim, Suhrlandt und Wohlstadt auf der Liste der „Abgegangenen" figurirten. Die Regie übernahm nach Wahlstadt mit Ostern 1865 Kühns, trat sie indeß im September an Oberländer ab, der sich mit Mühe seiner Verbindlichkeiten gegen die Weimarer Hofbühne entledigt hatte und zurückerobert worden war: er trat am 8. Juli 1865 zum ersten Male als Chantal im „Fabrikant" wieder auf und wurde mit allen Ehren und Auszeichnungen empfangen, die seiner vornehmen und sympathischen Künstlerschaft gebührten. Damit war dem Schauspiel die Lebensbedingung zu einer wahrhaft künstlerischen Entfaltung, die Stabilität und Consequenz in der Leitung geboten — als Schauspieler machte Oberländer Hrn. Czaschke entbehrlich. Der Personalstatus des Schauspiels hatte sich mit Ende 1865 folgendermaßen gestaltet:

Herren: Beringer, kom. Charakterrollen; Dolt (Reg.) ältere kom. Rollen; Eichenwald (auch Op.), kom. O.; Frey, Liebh. und Bonviv.; Grauert, II. Charakterr. u. Chargen, Stöger (f. Op.), Repräs.-Rollen; Hallenstein, I. Helden und gef. Liebh.; Hassel, hum. Charakterr. und kom. Väter; Kolar (sen.) Väter und Chargen; Kühns. I. Charakterr. und Intrigu.; Oberländer (Reg.), ernste und humor. Väter; Römer, kleine Chargen; Sauer, I. jug. Helden und Liebh.; Siege, II. Liebh. und Naturburschen; A. Walter, II. jug. kom. Gesangsr., II. und III. Liebh. und Chargen; W. Walter, II. Väter und ältere Chargen. — Damen: Fr. Frey, Heldenmütter und ältere Anst.-Damen; Frl. Fries (f. Op.), II. Anst.-Damen; Fr. Hallenstein (f. Op.), Lustsp., Soubr.; Frl. v. Kaler, Localgesangsp.; Frl. Keßler, I. jug. trag. Liebh.; Frl. Porth,

I. Held. und jug. Anst.-Damen; Fr. Rohrbeck, kom. Alte; Fräulein Rottmayer, I. jug. naive Liebh.; Frl. Rückauf (s. Op.), kl. Rollen; Fr. Szegöffy, Mutter.

Welche Aenderungen dieses mühevoll gewonnene Ensemble im Laufe der Wirsing'schen Directionsperiode erfuhr, wird uns eine Skizze der Personalbewegung in den nächsten Jahren darlegen. Das Jahr 1866 *) riß die ersten Lücken in das neue Ensemble. Mit Ostern schieden die Damen Keßler und Lamsefsky aus dem Engagement. Erstere verabschiedete sich am 29. März im „Wartesalon 1. Classe"; sie ging einer großen künstlerischen Zukunft entgegen und hatte nicht umsonst um ein freundliches Andenken Prags geworben. Die Ersatzversuche waren schwierig und langwierig genug. Frl. Fränzel vom Augsburger Stadttheater, in welcher man nach mehren anderen Debuts (Frls. Engelsee, Carlsen u. s. w.) eine Remplaçantin für die verlorene Keßler gefunden zu haben glaubte, schied nach einigen Monaten noch 1866 aus dem Prager Bühnenverbande. Auch Frl. Zink, eine interessante Schauspielerin, die namentlich als Rosamunde im „besten Ton" und Thusnelde in den „zärtlichen Verwandten" durchgegriffen hatte, gehörte der Prager Bühne nur vorübergehend an. Daß ein derartiger Wechsel im Damenpersonal dem Ensemble nicht eben förderlich war, läßt sich begreifen; dazu kam der andauernde Mangel eines Heldenvaters nach dem Verluste Fischers, der in der That unersetzlich schien. Im April 1866 stellte sich als Aspirant auf dieses Fach Ludwig Simon vom Stadttheater in Hamburg als Herzog in den „Carlsschülern", Oberförster in den „Jägern" und Oranien vor; seine ganze künstlerische Individualität wies ihn jedoch von vorneherein in das Fach der bürgerlichen Väter, in welchem er denn auch eine lange Reihe von Jahren eifrig und verständnißvoll wirkte; seine Bühnenerfahrung und seine Kenntnisse machten ihn auch als Regisseur vielverwendbar — er wurde sozusagen zu einer Perle für die wechselnden Directionen

*) Im Juni deb. auch Frl. Hedwig Stein, damals eine begabte Anfängerin, nachmals eine bekannte Schauspielerin, als Jane Eyre.

und wußte sich auch in der bürgerlichen Gesellschaft durch seine poëtischen und humoristischen Gelegenheits-Productionen Sympathien zu erwerben. Seine Gattin, eine in manchen Fächern verwendbare Schauspielerin, gehörte mehre Jahre dem deutschen Landestheater an und etablirte sich nachmals als — Zahntechnikerin in Prag. Nach dem Abbruche der Kreibig'schen Direction übersiedelte das Ehepaar Simon nach Hamburg. — Das Heldenväterfach wurde erst nach mehren weiteren Versuchen (Herren Werther, Sulzer, Moser) im November 1866 durch Pittmann besetzt, der sich als General Morin im „Pariser Taugenichts", Odoardo Galotti und Götz einführte und durch solide, schlichte Darstellungsweise für sich einnahm, ohne sich jedoch dauernd in dem von Fischer so vorzüglich verwalteten Fache behaupten zu können. Schon 1869 schied Pittmann wieder aus dem Prager Engagement; nach einem Probegastspiel eines alten Bekannten, Paetsch, der als Heldenvater sein Liebhaberglück in Prag nicht wiederfand, und des nachmaligen Hofburgschauspielers Noetel debutirte Deetz als Nathan, Goetz und Chorführer („Braut von Messina") mit vollem Erfolge, konnte jedoch in Prag leider nicht dauernd festgehalten werden (Deetz wurde später Director des Berliner kgl. Schauspielhauses), so daß bereits im Sept. 1870 ein neuer Aspirant auf das zum wahren Schmerzensfach gewordene Heldenväter-Fach erschien: Carl Arnau. Er kam von Leipzig aus Laube's Schule, stand in dem jugendlichen Väter-Alter von 27 Jahren, wagte sich aber, von Laube an dieses Fach gewiesen, muthvoll an den Lear, mit welchem er am 1. Sept. einen entschiedenen Erfolg erzielte, der durch die weiteren Proberollen (König in „Zopf und Schwert" und Stauffacher in „Tell") noch verstärkt wurde. Seine Mittel waren nicht imponirend, destomehr aber imponirte seine selbständige Auffassung, sein durchgeistigtes Spiel, so daß Wirsing, die eigenartige Begabung des jungen Mannes erkennend, ihm ein zweijähriges Engagement als Heldenvater und Charakterspieler bot: er hat dieses Fach, rastlos vorwärtsstrebend und mit nie ermattendem Eifer ausgefüllt, folgte aber nach Ablauf seines Contractes (August 1872) einem Rufe

Laube's an das Wiener Stadttheater und übertrat später an das Hofburgtheater, wo er noch heute in voller Kraft (nebenbei als Professor am Conservatorium) wirkt und der kleinsten Rolle Interesse zu verleihen weiß. Den von ihm aufgegebenen Posten in Prag füllte Julius Simon aus, der im Mai 1871 (von Schwerin kommend) als Aspirant auf das nach Hallenstein's Abgang vacante Heldenfach als Essex, Faust und Posa debutirt hatte, sich aber unter neuen Verhältnissen willig die Versetzung in das ältere Fach gefallen ließ. Eine stattliche Erscheinung, ein Organ von Fülle und Kraft und schauspielerisches Verständniß befähigten ihn für die Tragödie, doch litten selbst seine besten Leistungen unter den Mängeln seines Gedächtnisses; das Wohlgefallen an der Schönheit des eigenen Organs drängte ihn nicht selten in ein hohles Pathos, welches den äußeren Wirkungen mitunter förderlich war, über den inneren Werth der Leistungen aber kaum hinwegzutäuschen vermochte. Wir werden Julius Simon noch wiederholt begegnen.

Das Jahr 1867 hatte endlich auch dem Damenpersonal die dringend nöthigen Verstärkungen gebracht. Am 23. März stellte sich als Maria Stuart*) eine, wie es schien, berufene Aspirantin für das Fach der tragischen Liebhaberin und jugendlichen Heldin, Fräulein Emma Nollet vom Kölner Stadttheater, vor. Ihre zarte und distinguirte Erscheinung, schlichte, ungekünstelte und dennoch ergreifende Darstellung, ein sympathisches, wenn auch minder umfangreiches Organ nahmen für sie ein und sicherten ihr einen vollen Erfolg, der ihr als Julia, Gretchen, Käthchen, bezähmte Widerspenstige, Luise treu blieb, so daß sie bald die Anna in „Richard III." als engagirtes Mitglied spielte. Nun galt es, dieser jugendlich-tragischen Liebhaberin eine zum mindesten ebenbürtige Heroïne und Anstandsdame an die Seite zu setzen, und auch in diesem Streben hatte die Bühnenleitung Erfolg. Nach einem minder geglückten Probegastspiel der Frau v. Plitters-

---

*) Elisabeth-Fr. Frey, Burleigh-Kühns, Mortimer-Sauer, Leister-Hallenstein, Shrewsbury-Pittmann.

dorf, einer namentlich durch Toilettepracht hervorragenden, gewandten Darstellerin, debutirte am 30. Mai 1867 Anna Versing-Hauptmann, die der Prager Bühne längst nicht mehr fremd, ja schon in früher Jugend mit ihr vertraut war, als Pompadour (neben dem Narciß Kühns'), hierauf als Donna Diana und bestärkte durch ihre geistvollen Leistungen nur das günstige Urtheil, das frühere Gastspiele über ihre künstlerische Individualität erweckt hatten. In Prag geboren und für die Bühne gebildet, eine Tochter des in diesen Blättern nach Verdienst gewürdigten Bassisten Versing und der ihrerzeit berühmten Auguste Lauber-Versing († 31. Jäner 1880 zu Ullersdorf in Mähren), hatte Anna Versing eine sorgfältige Erziehung genossen. Am 18. Dec. 1848 war die jugendliche Kunstnovize, nachdem sie schon in Olmütz auf einem Gastspiel Lorbeeren gepflückt, als „Königin von sechzehn Jahren", einige Tage später als Käthchen von Heilbronn am Prager Landestheater aufgetreten*) und hatte das Publicum bezaubert. Ihr erstes Engagement nahm sie in Brünn, wo sie dem Buchhändler Hauptmann die Hand reichte, verließ — ehrenvolle Anträge an die Burg und nach Hannover ablehnend — die Bühne und lebte bis 1859 lediglich ihrer Familie, bis die Sehnsucht zur Kunst sie nicht länger daheim duldete. Nun gastirte sie an den ersten Bühnen Deutschlands und Oesterreichs und feierte in ihren Glanzrollen (Philippine Welser, Maria Stuart, Donna Diana, Julia, Mirandolina, Gretchen u. s. w.) Triumphe.

„Ein Bouquet von Sonnenstrahlen
Ist Dein holdes Angesicht,
Jedes Lächeln Deines Mundes
Ist ein blühendes Gedicht"

sang Oettinger der schönen Frau und Künstlerin zu. Sie nahm Engagement in Coburg, wo sie Mosenthal als Pietra sah und als die beste Darstellerin dieser Rolle bezeichnete, gastirte 1864 längere Zeit erfolgreich in Petersburg, worauf sie ihr lebens-

---

*) Siehe Seite 398 dieses Bandes.

längliches Coburger Engagement löste und auf Gastspielen neue Lorbeeren erntete, bis sie 1867 in Prag eine bleibende Stätte ihres künstlerischen Wirkens fand. Anna Versing-Hauptmann gehört zu den interessantesten Erscheinungen in der jüngsten Geschichte des Prager Theaters. Hervorragend durch glänzende Gaben der Natur, durch großes und reiches Talent, fesselnd durch geist- und temperamentvolle Darstellung, war sie berufen, die höchsten Aufgaben der Kunst durchzuführen; ihre hoheitsvolle Erscheinung, der „wahrhaft classische, wie aus einem Stück Marmor gehauene Kopf", das volle, sympathische Organ prädestinirte sie gewissermaßen zur Heroïne, zur Darstellerin idealer Frauengestalten, tragischer Charaktere; ihr Temperament und ihr selbständig schaffender Geist einten sich diesen seltenen Mitteln und machten sie zur gleich werthvollen Kraft für das Conversationsstück wie für die Tragödie. „Eine imposante Gestalt, eine Stirn von Adel und Majestät, ein Auge, dessen Zucken der Blitz niederschmetternder Verachtung, das Aufflammen wilder Leidenschaft und das leichte Spiel neckischer Schelmerei nach ihrer Willkür zu Gebote steht, feinste Tournure und Kenntniß der edelsten gesellschaftlichen Form, Volltönigkeit des Organs mit freilich verhältnißmäßig geringer Modulation," dies waren, wie ein anerkannt nüchterner Prager Kritiker von 1867 schreibt, die besonderen Vorzüge dieser Darstellerin, welche nun dreizehn Jahre eine bedeutende Kraft der Prager Bühne blieb und hier in wechselnden Rollenkreisen mustergiltige Leistungen bot. Ihre Lady Macbeth, Phädra, Milford, Pompadour, Iphigenia, Orsina, Donna Diana, Marlborough, Autreval, Antigone, Medea, Sappho, Marwood wurden in Prag wie anderswo bewundert. Ihre erste Rolle im Heldenmutterfache, die Lea in den „Maccabäern", spielte sie Ende 1870, doch war damit keineswegs ein förmlicher Fachwechsel vollzogen, der erst allmälig und ohne Nöthigung eintrat. Auch als Schriftstellerin hat sich Anna Versing-Hauptmann wiederholt versucht; sie schrieb mehre interessante Novellen („Aus einem Frauenleben" u. A.), gab 1861 bei Wigand in Leipzig und 1882 bei Rosner in Wien Gedichte heraus und war als Feuilletonistin für mehre Journale thätig. Ein Drama

aus ihrer Feder, „Verwirrt und gelöst,“ kam im Dec. 1877 auf der Prager Bühne zur Aufführung und erregte begreifliches Interesse. Der Name und das Wirken dieser Künstlerin wird uns noch zu beschäftigen haben. Ihr Engagement trat Frau Versing als Eboli an; mit ihr und der Rollet (man sah Beide mit Befriedigung als Sittah und Recha in „Nathan“ nebeneinander wirken) waren der Tragödie und dem bürgerlichen Schauspiel werthvolle Kräfte gewonnen. Bald sollte sich ihnen ein dritter Gewinn anreihen.

Als Ersatz für Francisca Rottmayer, die sich am 30. Juni 1867 unter herzlichen Ovationen empfahl, war eine Naive von zweifelloser Jugendlichkeit, ein Talent von seltener Frische und Ursprünglichkeit, gewonnen worden, welches bald den festgewurzelten Glauben an die Unersetzlichkeit ihrer Vorgängerin erschütterte. Am 22. Juli debutirte als Hermance im „Kind des Glücks“ Caroline Seitler, und alsbald wandten sich der mit größtem Mißtrauen erwarteten „Neuen“ Aller Sympathien zu. Frl. Seitler hatte keine große Bühnencarrière hinter sich. Ein echtes Wiener Kind, hatte sie im Alter von 10 Jahren die Goßmann im Burgtheater bewundert und sich's in's Köpfchen gesetzt, eine zweite Grille zu werden. Im Jahre 1862 spukte die neue „Grille“ zuerst in Wiener-Neustadt, 1863 bis 65 bewunderte man ihr erstaunliches künstlerisches Gedeihen in Ischl und Salzburg, 1865 bis 67 unter Kreibig in Graz, und dort traf sie der Ruf Wirsing's nach Prag. Nicht leichten Herzens zog sie aus der Murstadt von dannen, und leichten Herzens ließen sie auch die Grazer nicht ziehen — man petitionirte sogar in aller Form bei der Direction, „Wildfeuer“ mit diesem unersetzlichen René vor dem Abschied im großen Thaliatheater zu geben, damit ein größerer Kreis von Bewunderern Gelegenheit fände, die Scheidende nochmals in dieser Glanzrolle zu sehen. Wie festgegründet auch die Position der von früher Jugend in Prag gekannten und beliebten Rottmayer schien, ihre Nachfolgerin verfügte über Schätze, die jener in demselben Maße nicht gegeben waren: frische, volle Natürlichkeit, reiches, tiefes Gemüth.

„Der frische Ton, die echte Farbe der Naivetät" — so charakterisirt ein Prager Referent diese Künstlerin — „warmes poëtisches Gefühl waren Caroline Seitler in die Wiege mitgegeben worden, und mit energischem Geiste und unermüdlichem Fleiße hat sie diese schönen, natürlichen Gaben verwerthet .... Durch originelle Anmuth, schalkhaften Humor und einen frischen Herzenszug hatte sie sich gleich zu Beginn ihrer Prager Wirksamkeit zum Liebling des Publicums aufgeschwungen; aber sichtlich und rasch wuchs die Energie ihrer geistigen Auffassung und die Vielseitigkeit ihres Darstellungsvermögens. Was Schauspielerinen so selten verliehen ist, die Gabe kräftiger Charakterisirung, drückte allen ihren Leistungen ein echt künstlerisches Gepräge auf .... Wer sie als Franciska („Minna v. Barnhelm"), Dorinde („Tartuffe"), Käthchen von Heilbronn, Preciosa oder Aschenbrödel gesehen, der weiß, wie sie Charaktere zu markiren versteht, wie realistischer Humor und poëtischer Zartsinn, kindliche Naivetät und ergreifendes Gefühl hier die Blätter derselben duftigen Blüthe bilden. Für das Lustspiel war die Künstlerin eine belebende Kraft; zahlreiche Rollen gewannen erst durch ihre liebevolle Darstellung Bedeutung, ja manches Stück verdankte ihr in erster Linie den Erfolg ..."

Als Franciska in „Minna" erspielte sich Caroline Seitler den ersten entschiedenen Sieg in Prag, der „Pariser Taugenichts" und die „Grille" reihten sich an; den René im „Wildfeuer" spielte sie bereits als engagirtes Mitglied, und nunmehr war ihr Wirken in Prag nur mehr eine Kette von Erfolgen. Der Ruhm der Seitler war in Prag in Aller Munde, und auch nach auswärts drang er. 1868 machte ihr der Intendant Baron Münch-Bellinghausen (Fried. Halm) den Antrag, während einer Krankheit der Frau Hartmann im Burgtheater auszuhelfen, und sie acceptirte, nachdem sie sich über entschiedenes Verlangen der Prager Bühnenbehörden, ja selbst des Oberstlandmarschalls mit Revers verpflichtet hatte, weder am Burgtheater noch an einer andern Bühne Wiens Engagement zu nehmen. Sie spielte nun 1869 mehre Wochen an der Burg, und jede Rolle brachte ihr Triumphe. Als sie — einen längst gehegten Herzenswunsch befriedigend — die „Grille" spielte, war ihre Aehnlichkeit mit ihrem ersten Ideal, der Goßmann, so groß, daß Mama Haizinger als „Mutter Barbeaud" in den Ruf des Staunens „Jesus, das ist ja die Goßmann!" ausbrach. Mit Beifallsstürmen grüßte Prag bei der Rückkunft den treugebliebenen Liebling, welchen in Prag mittlerweile Franciska Rottmayer vertreten hatte:

die Rottmayer war nun russische Hofschauspielerin, hatte in ihren alten Glanzrollen brillirt, die Seitler aber war nicht vergessen worden, und Blumenspenden in reicher Fülle gingen auf die Getreue nieder; einige Jahre später jedoch wurde auch sie ungetreu und ging dem Ensemble der Prager Bühne verloren. Eine Reihe glänzender Engagementsanträge hatte Caroline Seitler abgelehnt, als sich aber die Liebe in ihr Herz einschlich, da wurde auch ihre Treue für die Kunst wankend. Im Badeorte Wartenberg bei Turnau hatte sie den Herzensbund mit Hauptmann Münzberg, der sie nie auf der Bühne gesehen, geschlossen, ein Jahr später (1872) fand in der Stephanskirche zu Prag ihre Trauung statt. Diesem Acte war der Abschiedsabend von der Bühne vorangegangen und wenigen Künstlern ist ein so feierlicher und schmerzlicher Abschied in Prag geworden. Alles wollte die Seitler, welche „unübertroffen dastand in dem Ausdruck wahrer Anmuth und frauenhafter Holdseligkeit", welche durch die berühmtesten Gäste nicht in Schatten gestellt worden war und manche Glanzrolle (z. B. Benedix' Aschenbrödel) in Prag geschaffen hatte, nochmals sehen. Die Bühnenräume waren in einen Blumengarten verwandelt, und Blumen und Kränze regnete es, als das „Kind des Glücks" — und ein solches war die Seitler in Wahrheit während ihrer ganzen zehnjährigen Bühnenlaufbahn gewesen — erschien. Frl. Seitler mußte zum Schluß nach ungezählten Hervorrufen eine Abschiedsrede halten, auf der Bühne aber sprach Regisseur Jul. Simon im Namen der versammelten Collegen Abschiedsworte und überreichte ein Album mit den Bildern des Personals. Aus den Kreisen der besten Gesellschaft Prags waren zahlreiche und kostbaren Spenden in der Garderobe der Scheidenden eingelangt. Ihr Abschied war eine Trennung von der Bühne überhaupt: keine Bitte konnte ihren Gatten bewegen, Caroline anderswo als in ihrer neuen Heimat Tetschen auftreten zu lassen, dort aber hat sie seit 15 Jahren oft ihr reiches Talent in den Dienst der Wohlthätigkeit gestellt; dort traf sie in einzelnen Fällen wohl auch noch auf der Bühne mit alten Prager Collegen (Sauer, Hassel) zusammen, und jedes Fest gelang, dem sie präsidirte oder dem sie

ihre künstlerische Mitwirkung weihte. Wie groß auch die Wandelbarkeit des Ensembles war, gerade in der Zeit der Seitler dankte man dem Zusammenwirken gediegener Kräfte wahrhaft künstlerische Genüsse. Die Bühne verfügte über die Damen Versing, Rollet, Seitler, Szegöffy, die Herren Hallenstein, Sauer, Kühns, Oberländer, Simon, Dolt, Eichenwald (der im April 1867, wegen Gagen-Differenzen geschieden aber schon im Juni zurückgekehrt war), Beringer u. s. w.

Die erste Bresche riß in das Ensemble der Abschied von Emma Rollet, die sich am 9. April 1870 als Isabella Orsini unter mannigfachen Ovationen empfahl; zum Glück war diesmal der Ersatz rasch zur Stelle; schon am 9. Mai stellte sich in Frl. Lina Hahn vom Stadttheater in Bremen eine „Jeanne d'Arc" von großer, vielversprechender Begabung vor,*) deren Erfolg umsomehr überraschte, als man von der jugendlichen Schauspielerin wenig erwartet hatte; man bewunderte die Frische, den Schwung, die edle und ernste Auffassung der mit einem klang-

*) Lina Hahn ist am 6. Oct. 1847 zu Neustrelitz geb. als Tochter der mecklenburg. Kammersängerin Caroline Hahn und des auch als Maler bekannten Sängers Eduard Hahn († 1870 zu Stuttgart); die Ministers-Gattin von Bernstorff, dieselbe, welche einst Caroline Jagemann als geistesverwandte Freundin nahestand, war es, welche sie in das Verständniß unserer großen Dichter einführte und zu reinem künstlerischen Streben anregte. Den ersten Versuch machte sie mit einer Declamation bei Hofe und überraschte dabei durch den seelenvollen Vortrag der Dichtungen und ihr unverkennbares Darstellungstalent derart, daß man sie zu einem Bühnendebut bewog, nach dessen Erfolge sie sich zuerst unter C. A. Görner in Hamburg, dann bei Dir. Hein in Berlin dem dramatischen Studium widmete. Ihre eigentliche theatralische Laufbahn eröffnete sie im Sept. 1867 zu Lübeck, wo auch Emanuel Geibel fördernd und läuternd auf sie wirkte. Nach 5 Monaten mit dreijähr. Vertrage nach Schwerin eng., löste sie wegen ungenügender Beschäftigung dies Eng., folgte 1868 einem Rufe nach Bremen, wo sie unter fortgesetztem Streben nach Vervollkommnung ihrem Repertoire die edelsten classischen Frauengestalten einfügte und ihr fein durchbildetes, mit schöpferischer Kraft ausgestattetes Talent immer mehr entfaltete. Unter mehren Eng.-Anträgen, die sie in Bremen erreichten, gab sie 1870 jenem von Prag den Vorzug.

vollen und modulationsfähigen Organ begabten Darstellerin, welche mit einfachen Mitteln zu ergreifen und zu begeistern wußte. Ihre weiteren Debuts als Desdemona, Minna von Barnhelm, bezähmte Widerspenstige u. s. w. befestigten sie in ihrer rasch gewonnenen Position, welche sie nun mit stets gleichem künstlerischem Eifer und vollem Gelingen bis 1872 behauptete. Eine langwierige Krankheit entzog bereits im Winter dieses Jahres Lina Hahn dem Repertoire; man mußte Umschau nach einer Vertreterin halten und glaubte diese in Emma von Jakubowska gefunden zu haben. Frl. v. Jakubowska, eine Dame von imposanter, üppiger Schönheit, welche nach Angabe des Theaterzettels von Frankfurt a. M. kam, trat am 17. Mai 1872 als Deborah auf und interessirte durch einnehmende Erscheinung, das blitzende Auge, das schöne, wenn auch etwas umflorte Organ, das allerdings den höchsten Anforderungen der Tragödie nicht gewachsen schien; nach einigen weiteren glücklichen Debutrollen (Stuart, Clärchen u. s. w.) wurde sie Mitglied der Prager Bühne mit der Bestimmung, im Fache der tragischen Liebhaberinen und jugendlichen Heldinen mit Lina Hahn zu alterniren, im Conversationsstück und Lustspiel auszuhelfen und dem Volks- und Bauernstück, für das sie als Vroni im „Meineidbauer" besonders frische, ursprüngliche Begabung geoffenbart hatte, eine „weibliche Stütze" zu bieten. Da Frl. Hahn jedoch einige Monate später definitiv aus dem Verbande der Prager Bühne schied, nahm Emma von Jakubowska vorläufig „unbeschränkt" deren Platz ein. Lina Hahn reichte dem Theaterarzt Dr. Smoler (nachmals Director des allg. Krankenhauses, dann Statthaltereirath und Sanitäts-Referenten bei der Prager Statthalterei) die Hand zum glücklichen Ehebunde.

Eine weitere Verschiebung im Damenpersonal des Schauspiels war durch den Tod der Frey nothwendig geworden. Anna Versing-Hauptmann trat in mehren Glanzrollen der Frey erfolgreich deren Erbschaft an, ohne daß sie deshalb ihren Rollenschatz im „jüngeren Genre" vollkommen preiszugeben hatte. Um aber das Ensemble dennoch gegen alle aus dieser Situation resul-

tirenden Zufälligkeiten zu schützen, hatte Wirsing eine neue Repräsentantin der jüngeren „Anstands-Damen" und Conversations-Schauspielerinen verschrieben und in Hermine Claar-Delia die willkommenste Acquisition gemacht, eine Acquisition, die noch bedeutsamer dadurch wurde, daß sie das gleichzeitige Engagement eines gediegenen, die künstlerische Hebung der Bühne verbürgenden Oberregisseurs, Emil Claar, in sich schloß. Hermine Delia ist am 8. April 1848 in Wien geboren, hatte bei Lewinsky ihre dramat. Studien und auf den Bühnen zu Pest, Hamburg (Thaliatheater), Berlin (kgl. Schauspiel), Schwerin rasche Carrière gemacht. Im Theater a. d. Wien feierte sie als Minona in Laube's „Böse Zungen" Triumphe, trat ins Leipziger Engagement, gastirte hierauf vielfach und folgte endlich im Sommer 1872 mit ihrem Gatten, dem sie am 19. Nov. 1871 die Hand gereicht hatte, Wirsing's Rufe nach Prag. Emil Claar fungirte am 4. Juli in einer Aufführung des „Störefried" zum ersten Male als Oberregisseur, seine Gattin betrat am 6. Juli als Leopoldine von Strehlen im „besten Ton" zum ersten Male die Prager Bühne und errang damit einen Erfolg, wie ihn — nach dem Urtheile der Kritik — „seit Jahren kein Gast gehabt hatte". Man bewunderte die „blendend schöne Bühnenerscheinung, das klangvolle, biegsame Organ, das geistvolle Spiel, den an feinen Nuancen und Pointen reichen Dialog, das feste, sichere Dareingehen der Debutantin, und diese vom Auditorium getheilte Bewunderung überdauerte die Reihe der Debutrollen (Donna Diana, Gräfin Autreval u. s. w.); man begrüßte in der neugewonnenen Künstlerin die berufenste Interpretin ausgesprochenster Conversations- und „Salon"-Rollen, von welcher man auch Vortheile für die Tragödie erhoffte. Das Zusammenwirken der Damen Versing und Claar konnte sich ebenso innig als erfolgreich gestalten, doch ergaben sich bei dem Versuche einer zweckentsprechenden Abgrenzung des Rollenkreises zwischen den Frauen Versing und Claar so bedeutende Schwierigkeiten, daß das Repertoire und das Ensemble nicht selten ernstlich bedroht und geschädigt erschien. Ein gleichzeitiges Auftreten dieser beiden Damen wie z. B. in „Coriolan"

(Volumnia-Versing, Valeria-Claar) wurde sozusagen Theaterereigniß, und erst allmälig konnte ein harmonisches Nebeneinanderwirken dieser zwei an künstlerischer Bedeutung ebenbürtigen, vielfach sich ergänzenden Kräfte ermöglicht werden. Ein weiterer Gewinn für das Ensemble, wurde mit dem Engagement einer hoffnungsvollen, reichbegabten Tragödin erzielt, die sich mit der Zeit den ersten Heroïnen der deutschen Bühne anreihen sollte. Die neue Erwerbung war Olga Precheisen, welche nach mehren anderen Debuts (Frls. Marion, Behre) im August 1873 als Gretchen, Julie, Magdalene Werner und Donna Diana debutirte und mit ihren glänzenden Mitteln, ihrer eigenartigen und starken Begabung sofort ihre Berechtigung für die künstlerische Position erwies, für welche sie ausersehen war. Olga Precheisen*) kam damals vom Hofburgtheater, wo ihr Stern glänzend aufgegangen war; ihre blendende Erscheinung — eine hohe, impo-

*) Olga Lewinsky-Precheisen, geb. in Graz 7. Juli 1853 als Tochter eines Beamten, betrat mit 15½ Jahren in ihrer Vaterstadt zum ersten Male als Jolanthe in „König Renés Tochter" die Bühne, mit welchem Debut ein seltener Erfolg verbunden war; zwei Jahre später debutirte sie am Wiener Hofburgtheater als Jungfrau v. Orleans und Gretchen und wirkte, von Publicum und Kritik als eines der hoffnungsvollsten Talente begrüßt, an der Hofbühne zwei Jahre im Fache der jugendlich tragischen Liebhaberinen. Widerwärtigkeiten aller Art ließen sie, trotzdem ihr Contract noch fortlief, die Lösung desselben wünschen und suchen, so daß sie 1873 das Prager Engagement annahm. In diese Zeit fällt auch ihre Vermälung mit ihrem früheren Lehrer und Collegen Joseph Lewinsky. Nach dreijährigem Engagement in Prag und einem zu Gastspielen verwendeten Jahre folgte sie einem wiederholt an sie ergangenen Rufe an das kgl. Theater zu Cassel, wo sie fünf Jahre verblieb — eine Zeit, die sie selbst als die glücklichste Phase ihrer künstlerischen Entwickelung bezeichnet; sie wurde als Künstlerin und Frau in der Gesellschaft gefeiert und erweiterte die Grenzen ihres Könnens außerordentlich. Ihr Repertoire umfaßt fast alle bedeutenden Rollen ihres Faches im deutschen Schauspiel, im mod. französ. Drama und feinen Lustspiel (Iphigenie, Prinzessin Adelheid, Stella, Stuart, Jungfrau, Phädra, Isabella, Hermione, Beatrice, Lady Macbeth, Orsina, Marwood, Minna, Sappho, Hero, Medea, Donna Diana, Adrienne, Autreval u. s. w.). Nunmehr (1886—7) wirkt Frau Lewinsky als erste Heroïne in Leipzig.

sante Frauengestalt mit reichem, goldenen Haar, das große, wenn auch im ersten Eindruck hart und fremdartig klingende Organ, edle und ideale Auffassung und künstlerische Ausführung ihrer Partien erwarben ihr rasch Sympathien. Am 12. October trat sie ihr Engagement an und theilte sich nun gewissermaßen mit Frl. v. Jakubowska in das Fach der jugendlichen Heldin und tragischen Liebhaberin, wobei ihr ziemlich regelmäßig der bessere Theil zufiel. Schon am 1. Mai 1875 aber schied Emma von Jakubowska aus dem Bühnenverbande,*) und Olga Precheisen war nun neben Frau Claar-Delia Herrin auf ihrem Gebiete.

Für das Fach der munteren und naiven Liebhaberinen hatten sich nach dem Abgang der Seitler zwei begabte Candidatinen eingefunden: am 3. Mai 1872 debutirte Frl. Luise Martorel vom Stadttheater zu Bremen als Grille, eine junge, interessante Darstellerin, deren große, glänzende Augen lebens- und geistvoll in die Welt blickten, und wurde nach weiteren Proberollen engagirt; sie wog den Verlust ihrer Vorgängerin zwar keineswegs auf, füllte jedoch ihren Platz im Ensemble gewissenhaft und mit achtbarem Erfolge aus. Noch entschiedeneres Glück hatte wenige Tage später eine andere Debutantin, Frl. Clara Hrabowska, vom Wallnertheater in Berlin, welche — ursprünglich nur für zweites Fach in Aussicht genommen — rasch avancirte und bald als erste Kraft geschätzt wurde. Frisches, resolutes Spiel, lebhaftes Temperament und Gestaltungskraft ebneten ihr rasch die Pfade. Hatte sie sich als Annalise mit vielversprechendem Erfolge eingeführt, so wuchs sie mit jeder neuen Rolle; „so viel Anmuth und Natürlichkeit" war, wie man versicherte, seit der Seitler nicht dagewesen; Frl. Hrabowska war gern gesehen in jeder Rolle. An Stelle des Frl. Martorel, die schon 1873 abging, debutirte im October 1873 Toni Hiller vom Wiener Stadttheater als Frou-Frou, die Tochter des Kölner Meisters Ferdinand Hiller, eine Schauspielerin mit „niedlicher Figur, sympathischer aber

*) Sie gastirte an mehren Bühnen, nahm auch vorübergehend Engagement in Hamburg, worauf sie längere Zeit in Prag privatisirte, bis sie einem Arzt die Hand reichte und der Bühne definitiv entsagte.

dünner Stimme, pikanter aber nicht regelmäßiger Physiognomie", künstlerischem Streben und eigenartiger Begabung, die ihr auch eine von ihrem stricten Fachkreis abweichende Beschäftigung anwies und namentlich im Conversationsstück ihren Platz sicherte. — Von den Liebhaberinen, welche mit mehr oder weniger Glück im sentimentalen, munteren und naiven Fach aushalfen und das Ensemble ergänzten, nennen wir die Fräuleins Pauser, Klein (1866—68), Necker (1868), Raday (1868—9), Hedwig Mayer (1868—71), Altmann (deb. als Leonie im „Frauenkampf" und Annalise, eng. und mit Glück in verschiedenen Sphären beschäftigt 1869—72), Ogris (eng. 1870, † 1871), Groß (1872), Hartig (1873—76, vorwiegend in zweiten naiven Rollen, auch in Operetten verwendet), Scheller (1873—74), Perl (1871—73), Bertha Braun (vorwiegend für sentimentale Partien, nachmals erste Liebhaberin und Heldin am Landestheater in Graz, in Prag 1872—73), de Pauli (1874—75, Naive, nachmals als erste muntere und naive Liebhaberin eine der hervorragendsten Kräfte des čechischen Landestheaters), Mitscherling (1874—76). Die Damen Hallenstein, Gattin Conrad Hallensteins, und Lehmann (die nachmals berühmte Opernsängerin Lili Lehmann, welche in beiden Hemisphären Triumphe feiern sollte und 1866—68 unter den Augen ihrer Mutter, der Harfenspielerin des Theaterorchesters, ihre ersten theatralischen Gehversuche machte), fanden in Schauspiel und Oper gleichviel Verwendung: Frau Hallenstein war eine anmuthige und liebenswürdige Lustspiel-Soubrette und kam auch der Operette sehr zu Statten; Lili Lehmann, ein bezauberndes junges Mädchen, wurde auch in den kleinsten Partien bemerkt und nahm manches aufmunternde Wort von Prag mit in ihre Carrière. Als „zweite Anstandsdame" fungirte während der ganzen Dauer der Wirsing'schen Direction Frl. Fries, eine Darstellerin, die der Prager Bühne schon unter drei anderen Regenten gute Dienste geleistet hatte und mit Eifer jede Aufgabe erfaßte, die ihr im Interesse des Ganzen zugedacht war. Außer ihr wirkte 1874—76 bekanntlich Frau Ottilie Simon.

Im Mutter-Fache waren drei schwere Verluste zu be-

klagen. Außer der unersetzlichen Frey und der schwer vermißten Veteranin Rohrbeck verlor die Bühne 1873 auch Frau Szegöffy, seit 1854 eine der pflichteifrigsten und solidesten Darstellerinen, der es gelungen war, nach der unvergeßlichen Binder auf dem schwierigen Boden der Prager Bühne Fuß zu fassen; am 1. April verabschiedete sich die Veteranin, trefflich im Fache der komischen und bürgerlichen Mütter, mit zwei ihrer Glanzrollen, in Scenen der „Bärble" („Dorf und Stadt") und als Köchin Christine in dem Einacter „Die Dienstboten", und war der Gegenstand lebhafter Ovationen; die würdige Frau nahm auch als Pensionärin ihr Domicil in Prag, ertheilte dramatischen Unterricht und starb am 18. Nov. 1881 im Bade Hauschka bei Brandeis in bescheidenen Verhältnissen. — An Stelle der Frau Rohrbeck war 1868 Frau Sievers in den Verband der Bühne getreten, dem sie vier Jahre angehörte; 1870 aber wurde mit der Bestimmung, in einem gewissen Rollenkreise die Frey zu ersetzen und in anderen Partien Szegöffy zu entlasten, Frau Minna Wollrabe engagirt; sie fügte sich als wackere Darstellerin bürgerlicher und komischer Mütter, komischer alter Tanten u. s. w. verdienstlich ins Ensemble und gehörte demselben bis 1877 an, um 1886 nochmals an die Prager Bühne zurückzukehren — wir werden ihren Namen noch zu nennen haben. 1873, also in demselben Jahre, das Frau Szegöffy dem Bühnenwirken entzog, debutirte Frau Therese Posinger (Gattin des Komikers und zeitweiligen Directors des Prager deutschen Sommertheaters Jul. Posinger) als Eglantine in „Nachtigall und Nichte", Madame Freund in Kotzebue's „Unglücklichen" und Köchin Christine, eine Schauspielerin mit Routine, einem gewissen gedämpften Humor und rastlosem Eifer, der sie selbst in Partien, welche jenseits der Grenzen ihrer Begabung lagen, nicht verunglücken ließ; sie wurde auch zu einer achtbaren Kraft für Posse und Operette und blieb lange Jahre ein geschätztes Mitglied der Prager Bühne. Die vorzüglichen Dienste, welche Anna Versing durch opfermuthige Uebernahme der bedeutendsten Aufgaben des Heldenmutterfaches leistete, sind an anderer Stelle erwähnt.

Soll die Bewegung im Damenpersonale des Schauspiels vollständig skizzirt sein, so dürfen auch die Vertreterinen eines Faches nicht vergessen werden, das durch die jüngste Repertoire-Specialität, die Operette, eigentlich in directe Verbindung mit der „Oper" gebracht worden war: die Localsängerinen der Bühne. Sie waren allmälig zu „Local- und Operettensängerinen" geworden, und außer der heiteren Laune, dem Temperament und der Gestaltungskraft der Soubrette kamen nun mehr denn je die Gesangsmittel und die Gesangskunst der Localsängerin in Betracht. Die ersten Acquisitionen Wirsings auf diesem Gebiete brachten keine dauernden Erfolge. Frl. Grün, welche an die Stelle der mit Thomé abgegangenen Sternau (der nachmaligen Gattin des Operettensängers Eppich) getreten war, machte schon nach einem Jahre der Localsängerin Frl. v. Kaler Platz, welche nun bis 1869 ihr heiteres Amt verwaltete und u. A. den Ganymed in der „schönen Galathee", die Boulotte in „Blaubart", die Großherzogin von Gerolstein, die Susi in Bergs „Nr. 28" creirt hat; sie wurde 1869 durch Frl. Ida Buse ersetzt, die vor ihrer Vorgängerin eine sympathische Bühnenerscheinung voraus hatte, an Begabung aber stark hinter ihr zurückzustehen schien. Schon 1870 begrüßte man denn auch eine neue Soubrette, die den höchstgesteigerten Anforderungen entsprach — Josephine Pagay; sie kam im Februar, siegte als Fanny („Localsängerin und Postillon"), „leichte Person" Helena und Großherzogin und hielt einige Wochen später abermals als Großherzogin und Boulotte triumphirend ihren Einzug als engagirtes Mitglied. Ein vielversprechendes Stumpfnäschen, feurige Augen, frische Laune und „resches" Temperament empfahlen sie für ihr Fach; in Erscheinung, Liebenswürdigkeit, Humor und schauspielerischer Begabung ihre beiden Vorgängerinen weit überragend, wußte sie sich auch mit den stimmlichen Mitteln hinlänglich zurechtzufinden. Mit ihr kam erst das richtige Temperament in die Prager Posse und Operette; sie wußte — eine gefährliche Kraft für das ernste Repertoire — das Interesse für die leichteste dramatische und musikalische Kost zu beleben und diese in den Mittelpunkt der theatralischen Ereignisse zu stellen. Offenbach's

„Toto" und „Kakadu" wurden durch sie genießbar; sie „schuf" die Regine in der „Prinzessin von Trapezunt", wußte aber auch durch die tausendfachen Capricen einer modernen Operettendiva die kleine Chronik des Theaters unausgesetzt zu bereichern und der Bühnenleitung Verlegenheiten zu bereiten. So war schon im Sommer 1871 offene Fehde zwischen Soubrette und Direction ausgebrochen; Frl. Pagay überschritt ihren Urlaub, weigerte sich — angeblich wegen zu geringen Beifalls für irgend eine ihrer Operettenleistungen — wieder aufzutreten, verschwand schließlich sans adieu, fand in Wien Engagement und ähnliche Conflicte, hat aber als Localsoubrette und Operettensängerin ihre Carrière unter wechselnden Erfolgen in beiden Welten weiter verfolgt und zählt zu den bekanntesten und besten Vertreterinen ihres Faches. Als Ersatz rückte 1871 Irma Nittinger, bei welcher die Güte des Organs den Ausschlag gab, ins Treffen; sie trat nach glücklichen Debuts als Eurydike in „Orpheus" ihr Engagement an, gab dem „Fantasio" Offenbach's und dem Gaston in Brandl's Operette „Des Löwen Erwachen" das Leben, ging aber schon 1873 nach Wien, wo sie mit Glück debutirte — von Wien nach Pest übersiedelt, wurde sie 1881 sogar am ungar. Nationaltheater zur Ortrud. In Prag führte sich nach einem einjährigen Intermezzo des Frl. Frühling und Gastspielen der Damen Luise Stauber und Quandtner eine Soubrette ein, welche an Popularität in der Moldaustadt fast alle ihre Vorgängerinen seit der Braunecker-Schäfer überbot: Minna Schenk-Ullmeyer,*) dieselbe Ullmeyer, welche 1861 als Candidatin für das muntere und naive Fach auf der Probe verunglückt und durch eine Collectiv-Erklärung sämmtlicher Mitspielenden gelyncht worden war.**) Sie hatte mittlerweile jene Richtung eingeschlagen, in welcher sich ihre seltene Begabung glänzend entwickeln konnte: sie war Soubrette

*) Minna Schenk-Ullmeyer ist als die Tochter eines Wiener Witzblatt-Redacteurs in Wien geb., war im Hofburgtheater ein vielverwendetes und verwendbares Theaterkind, aus dem sich naturgemäß eine routinirte Schauspielerin entwickelte.

**) Siehe S. 516.

geworden, hatte an einer Wiener Vorstadtbühne und mehren Bühnen der Provinz, zuletzt am Grazer Stadttheater (Direction Robert Müller) reiche und stets wachsende Erfolge erzielt und ihren Ruf als eine der talentirtesten Soubretten Gallmeyer'schen Genres begründet. Am 27. Sept. 1874 stellte sie sich als Therese Krones den Pragern vor und schlug so entschieden durch, daß selbst die Pagay-Erinnerungen verlöschten; als Susi in „Nr. 28", Gräfin Falconi im „Carneval in Rom" u. s. w. verstärkte sie die guten Eindrücke dieser Debuts und erwies sich nicht nur als Gewinn für Posse und Volksstück, sondern auch für die Operette, für welche sie ihr Organ in der tüchtigen Schule des Prof. Neß in Prag ausreichend bildete. Ihre nie versiegende Laune, der frisch-sprudelnde Quell ihres Humors, ihr resolutes, „schneidiges" Spiel und eine durch blendende Toilette unterstützte einnehmende Erscheinung sicherten ihr volle Erfolge, den Possen und Operetten eine bedenklich dominirende Stellung im Repertoire. Ihre schauspielerische Kraft kam aber auch einer werthvollen Bereicherung des Repertoires, der Anzengruber'schen Bauern-Komödie, wesentlich zu Statten. Wir werden Minna Schenk-Ullmeyer noch in der folgenden Directionsperiode als einem der beliebtesten Mitglieder der Prager Bühne begegnen.

Die Bewegung im männlichen Schauspielpersonale war im Verlaufe der Aera Wirsing ebenfalls ziemlich lebhaft und bedeutungsvoll geworden. Das Jahr 1871 beraubte die Bühne zwei ihrer Zierden, der Herren H a l l e n s t e i n und O b e r l ä n d e r. Der letztere schied am 1. April als Magister Reisland im „alten Magister" und Kämmerer Froebel, und schier endlose Ovationen zeigten, wie schmerzlich man sein Gehen empfand — Oberländer mußte sich zu einer Abschiedsrede bequemen und das feierliche Versprechen leisten, so oft als thunlich der Gast der Prager Bühne zu sein. Mit ihm war ein ganzer Künstler, ein gebildeter Schauspieler, reich an Kenntnissen und Gemüth, ein wackerer Regisseur verloren, der trotz zahlreicher Hemmnisse manche gute künstlerische That vollbrachte. Daß sich das Prager Theater im Jahre 1866, wo ein kgl. preußischer Auditeur das Repertoire

überwachte, auf anständiger Höhe und ohne ernste Störung erhielt, war nicht zum Geringsten Oberländer's Verdienst. Schon im Mai des letztgenannten Jahres war der Künstler zu einem Probegastspiel an's Wiener Hofburgtheater berufen und engagirt worden, hatte indessen diese Position nicht angetreten, da er sich überzeugte, daß neben Beckmann und La Roche sein jugendlicher Eifer wenig Spielraum zur Bethätigung finden würde; 1870 hatte er im kgl. Schauspielhause in Berlin gastirt und diesmal nicht gesäumt, die angebotene ehrenvolle Position anzunehmen. Er übersiedelte mit seiner Gattin, der Opernsängerin Laura Laufer († 1884), nach Berlin und zählt, lebenslänglich an das Hoftheater gebunden, zu den gediegendsten Kräften dieser Bühne. — Sein College Conrad Hallenstein trat mit 1. Mai aus dem Verbande der Prager Bühne, welcher er dreizehn Jahre angehört und zum Stolze gereicht hatte. Seit seinem ersten Auftreten als Egmont (6. April 1858) hatte er an 1296 Theater-Abenden in Prag gewirkt, also etwa hundertmal im Jahre. Von seinen Glanzrollen waren am häufigsten Kerbriand, Carl Moor, Faust, Uriel Acosta (den er durch seine persönliche Verwendung beim Statthalter Forgách vom Banne der Censur befreit hatte), Leicester, Posa, Essex, Petruchio, Bolingbroke, Othello und Hamlet wiedergekehrt. Eine seiner letzten Rollen war die Titelrolle in Anzengruber's „Pfarrer von Kirchfeld". Sein Abschiedsabend (1. Mai) war geradezu ein theatralisches Ereigniß: Hallenstein spielte den Ottokar in Grillparzer's „König Ottokar's Glück und Ende" — „unter dem Schutze der Bajonnete", wie čechisch-nationale Blätter, denen die Tendenz der Tragödie als „feindlich und antinational" verdammenswerth erschien, ironisch bemerkten. Das Haus war überfüllt, die „Schlaraffia", deren thätiges Mitglied der Scheidende war, besetzte das Orchester, an silbernem und grünem Lorbeer aller Art fehlte es nicht. Am nächsten Tage nahm Frau Kathi Hassel-Hallenstein mit drei Einactern, in denen ihre liebenswürdig-heitere Begabung hervortrat, ehrenvollen Abschied; das Ehepaar übersiedelte nach Wien, wo Hallenstein am Burgtheater eine erste künstlerische Stellung fand. — Die Bemühungen, zwei Kräfte dieser Bedeutung zu er-

setzen, waren nicht gering. Die Schauspielregie überging von Oberländer vorläufig auf Julius Simon, während Ludwig Simon (seit 1870 nach Hassel) die Regie der Oper, Posse und des Vaudevilles, Volkmar Kühns jene des Lustspiels, Dolt jene der Wiener Posse führte. Als Darsteller blieb Oberländer zunächst unersetzt; „Papa" Hassel half, jederzeit gerüstet, allenthalben aus und verdeckte die Lücke, die in das Ensemble gerissen worden war. Außerdem wurde 1871 ein junges, für komische Lustspielrollen besonders geeignetes Talent, Hr. Eckert, gewonnen, das allerdings schon im nächsten Jahre verloren ging.

Die fehlende Einheitlichkeit der Regie brachte erst das Engagement Emil Claar's als Oberregisseur. Der neue Leiter des Schauspiels war im Gegensatze zu seinen Vorgängern dazu berufen, lediglich als Regisseur und nicht als Schauspieler zu wirken — und die Regie der Prager Bühne forderte in der That einen ganzen Mann. Emil Claar*) brachte Geist, künstlerischen Geschmack und Umsicht mit in sein verantwortungsreiches Amt, das umso schwerer auf ihm lastete, als der Zustand der Prager Bühne gerade zur Zeit seiner Berufung ein keineswegs erfreulicher war. Hatte sich doch sogar der böhmische Landtag bereits mit den seit Abgang Oberländers eingerissenen Theaterzuständen beschäftigt und ohne Debatte eine von Wolfrum beantragte Resolution an-

*) Emil Claar, geb. 7. Oct. 1843 zu Lemberg, stud. in Wien Medicin, ging 1860 zum Theater und trat im Burgtheater unter Laube unter dem Namen „Ralf" auf, machte größere Versuche in Graz und Linz, setzte unter Loewe und Lewinsky seine dramat. Studien fort, spielte während des Gastspiels Hendrich's am Theater a. d. Wien und erregte Aufmerksamkeit, kam 1863 an's Berliner Hoftheater, wo er als Bellmaus gefiel, nach einem halben Jahre nach Leipzig, wo er 5½ Jahre unter Witte und Laube mit großem Erfolge kom. Char.-Rollen, Gecken, Bonvivants spielte, 1870 nach Weimar als Regisseur, dann nach Prag, worauf er 1876 Director des Berliner Residenztheaters wurde. Heute wirkt er mit Ehren und großen künstlerischen Erfolgen als Intendant des Stadttheaters zu Frankfurt a. M. Claar war auch als Schriftsteller thätig. 1860 erschienen von ihm „Gedichte", ferner schrieb er ein Drama „Shelley", die Lustspiele „Simson und Delila", „Auf den Knien", „In Homburg", Festspiele u. s. w.

genommen, wornach „der Landesausschuß aufzufordern war, den Director des deutschen Landestheaters zur genaueren Einhaltung seiner contractlichen Verpflichtungen mit allen zu Gebote stehenden Mitteln zu verhalten!" „In der Budgetcommission des Landtags" — sagte die Resolution — „seien Klagen laut geworden, daß das deutsche Landestheater gegenwärtig nicht auf jener künstlerischen Höhe stehe, die man mit Recht von ihm beanspruchen könne; nachdem das Land das Theater subventionire, habe der Landtag auch ein Recht, darauf einzuwirken, daß das Theater einer Stadt wie Prag würdig sei." Mit der Regie Claar kam denn auch der erwünschte und ersehnte Umschwung zum Besseren. Bald war die energische Hand und der Geist des „neuen Mannes" überall zu verspüren. Die Classiker sowie die besten Vertreter des modernen Lustspiels kamen zu Worte: man sah im October Schillers „Demetrius" mit Laube'scher Fortsetzung in ausgezeichneter Scenirung;*) unter den Darstellern ragten Sauer als Demetrius und Anna Versing als Marfa hervor; Frau Versing erschien in dieser Rolle nach fast einvierteljähriger Abstinenz (welche durch Rollenconflicte mit Frau Claar-Delia veranlaßt war) wieder auf der Bühne. Man sah ferner schon in den ersten Monaten als Novität Wilbrandt's „Maler", Kneisels „Tochter Belials" mit Hermine Claar als Clara Wallfried, Grillparzer's Tragödien „Die Jüdin von Toledo" und „Ein Bruderzwist im Hause Habsburg", Paul Lindau's „Maria und Magdalena" (Damen Claar und Jakubowska), eine Reihe interessanter Neubelebungen Shakespeare'scher Werke: „Maß für Maß" in Vincke'scher Bearbeitung, „Die lustigen Weiber von Windsor", „Coriolan"**) u. s. w. Als Schauspieler trat Emil Claar, wie schon bemerkt, geflissentlich in den Hintergrund, so oft er sich aber eine

*) Demetrius-Sauer, Erzbischof-Simon, Sapieha-Jul. Simon, Marina-Braun, Odowalski-Steinar, Komla-Claar, Axinia-Jakubowska, Boris-Kühns, Schuiskoi-Hassel, Patriarch-Frey, Marfa-Versing, Olga-Wollrabe, Fischer-Vollmer.

**) Volumnia-Versing, Menenius-Kühns, Aufidius-Simon, Coriolan-Sauer, Valeria-Claar Delia, Virgilia-Jakubowska.

Partie zutheilte — und dies war nicht oft — wußte er sie feinsinnig auszuarbeiten und als ein künstlerisches Cabinetsstück darzustellen; so sah man ihn als Schumrich, Fenton, Lucio, Klosterbruder in „Nathan", Advocat in Björnson's „Fallissement", und selbst als Wurm half er aus der Verlegenheit.

Den Bemühungen des neuen Oberregisseurs, Ordnung und schwungvolle Thätigkeit in das Walten der Prager Bühne zu bringen, kam ein glückliches Arrangement in der schwierigen Ersatzfrage Hallenstein zu statten. Nach mehren mißglückten Debuts war bekanntlich Jul. Simon als Heldendarsteller engagirt, aber bald in das Heldenväterfach übersetzt worden. Dagegen faßte man den glücklichen Entschluß, Sauer zum Heldenfache emporzuheben, für das ihn seine großen und sympathischen Mittel, seine Erscheinung und seine ganze künstlerische Individualität vorzüglich eigneten; der Essex und Carl Moor waren die ersten Partien des neuen Faches, mit denen er sich als berufener Nachfolger Hallenstein's vorstellte, und seit jener Zeit (Herbst 1871) ist Sauer auch in diesem Rollenkreise eine Zierde der Bühne geblieben. 1873 durch eine langwierige und lebensgefährliche Krankheit dem künstlerischen Wirken entzogen, wurde Sauer mehre Monate hindurch von Stanislaus Lesser (einem als Gast an den meisten deutschen Bühnen bekannten polnisch-deutschen Heldenspieler, nunmehr Director des deutschen Theaters in Pest) in interessanter Weise vertreten, bei seinem Wiedererscheinen aber (2. October, Uriel Acosta) mit Beifallsdonner, zahllosen Blumen- und anderen Spenden empfangen. — In der Sphäre der jugendlichen Helden und Liebhaber wurde Sauer von einem begabten, emsig strebenden Darsteller, Theodor Steinar,*) ersetzt, der am 29. August 1871

---

*) Theodor Steinar ist 1847 als Sohn eines angesehenen Kaufmanns in Breslau geb., widmete sich (nach dem frühen Tode seiner Eltern) im Geschäfte seines Vormunds dem Kaufmannsstande, doch weckte ein Gastspiel Emil Devrients in Breslau eine unbezähmbare Leidenschaft fürs Theater in dem Jüngling; da er, als Grenadier im 2. Garde-Regt. zu Berlin seiner Militärpflicht genügend, in einer Soldatenvorstellung vor dem König „brillirte", war sein Entschluß gefaßt, Schauspieler zu werden. Vorher

als Leopold in der Annalise, dann als Schiller in den „Carlsschülern", Reinhold in den „Relegirten Studenten" und Romeo debutirte und mit seiner liebenswürdigen, edlen Erscheinung, seiner frischen und verständnißvollen Darstellung sich bald in Rapport zu dem Publicum Prags zu setzen wußte. Das eherne, kunstbegeisterte Streben des neuen Liebhabers sicherte ihm eine stetige Besserung seiner künstlerischen Position; hemmte ihn auch sein etwas sprödes Organ in der Erreichung der äußersten Effecte, so wußte er doch durch andere Vorzüge und namentlich einen gewissen idealen Schwung seinen Leistungen Eindruck und Wirkung zu verleihen. Sein Repertoire umfaßte allmälig fast alle Rollen der jugendlichen Helden im classischen Drama sowie alle „Salonhelden" der neueren deutschen und französischen Literatur: zu seinen besten Rollen zählte man den Ferdinand („Kabale und Liebe"), Pfarrer von Kirchfeld, Veilchenfresser, Romeo, Bolz, Carlos u. s. w. — Ein Jahr vorher war ein anderer reichbegabter und vielversprechender jugendlicher Schauspieler, Arthur Vollmer,*) ins

---

rief ihn der ausbrechende Feldzug 1866 von der Kunst ab; er wurde schwer verwundet, trat aber, kaum geheilt, ins Dresdener Conservatorium, wußte Emil Devrient für sich zu interessiren und durch dessen Empfehlung ein Engagement an's Schweriner Hoftheater zu erlangen, wo er 1869 mit Erfolg spielte; von Schwerin strebte er wegen mangelnder Beschäftigung weiter, kam nach Hamburg und Leipzig, wo ihn Wirsing's Ruf nach Prag traf.

*) Arthur Vollmer, geb. 2. März 1849 zu Königsberg in Pr. als Sohn des Heldenspielers Vollmer und dessen Gattin geb. Baroneß Hack, als Sängerin unter dem Namen „Marie v. Marra" berühmt; mit dem Vater kam Vollmer frühzeitig nach Frankfurt a. M., wo Vollmer sen. 27 Jahre Oberregisseur blieb, besuchte, zum Musiker bestimmt, drei Jahre das Leipziger Conservatorium, erhielt dann aber, da sich sein schauspielerisches Talent immer überzeugender regte, von seinem Vater in Frankfurt täglich auf der Bühne dram. Unterricht, so daß er am 1. Nov. 1869 sein erstes Engagement zu Speyer antreten konnte. Er gehörte dieser auch Zweibrücken und Neustadt bereisenden Bühne bis Ostern 1870 an, war dann Mitglied des sogenannten Hoftheaterensembles des Hrn. Wittmann in Bayreuth, Hof und Gera und folgte dann dem Rufe Wirsings nach Prag, wo er am 15. Aug. 1870 als Romano in Fiesco debutirte. Im Mai 1874 übertrat V. an das Berliner Hoftheater, dem er seither als eines

Engagement getreten, der zuerst in Liebhaberrollen verwendet wurde, aber bald seine besondere Befähigung für feinkomische Chargen darthat und durch eine Reihe trefflicher Leistungen auf diesem Gebiete zum Liebling Prags wurde; sein Junker Schaum in „Maß für Maß", das böse Weib in dem altdeutschen Spiel „Der Teufel und das böse Weib" u. s. w. waren Leistungen, die des jungen Künstlers eigenartige Begabung für das heitere Fach überzeugend darlegten. Sein Ruf erweiterte sich bald, und im Aug. 1874 mußte ihn Prag an das Berliner Hoftheater abtreten, dem er noch heute als werthvolle Kraft angehört. — Um den zum Helden avancirten Sauer in einem Theile seiner Lustspielrollen zu ersetzen, hatte man im Sommer 1873 einen neuen Liebhaber und Bonvivant, Joseph Geiger,*) verschrieben, der sich am 10. Juli

---

der beliebtesten Mitglieder, stets erfolgreich in feinkomischen Rollen, humoristischen Liebhabern, Bonvivants und jugendl. Char.-Rollen, angehört. Zu seinen bedeutendsten Rollen zählen der „verwunschene Prinz", Valentin im „Verschwender", Zettel im „Sommernachtstraum", Antolycus im „Wintermärchen", Köbste in Lindaus „Johannistrieb", Kobsch in Bürgers „Frau ohne Geist", Grignon im „Damenkrieg", Gibson im „Bibliothekar", Winkelschreiber u. s. w.; Gastspiele in München, Frankfurt a. M., Lübeck, Nürnberg u. s. w. erweiterten seinen Ruf.

*) Jos. Geiger ist in Wien geb., entwickelte schon in früher Jugend einen großen Hang zum Theater und verwendete, als ihn die Eltern aus der entlegenen Vorstadt, die sie bewohnten, mit einem Geldbetrage fürs Mittagessen zur Schule sandten, nicht selten diesen Betrag dazu, sich ein Burgtheater-Entrée zu erkaufen. Die Entdeckung dieser Praxis trug ihm das erste Martyrium für die Kunst ein; als jedoch im Geschäfte des Vaters eine Katastrophe eintrat und das Geld zur Fortsetzung seiner Studien mangelte, mehrten sich die Chancen für die Erfüllung seiner Theaterprojecte; er durfte sich, obwohl ihn die Mutter als Bischof geträumt hatte, für die Bühne ausbilden d. h. vom hohen Olymp des Burgtheaters herab die Musterleistungen einer Rettich, eines Anschütz, Loewe, Wagner, Fichtner u. s. w. studiren, und namentlich Fichtner war es, der mit seiner unnachahmlichen Natürlichkeit großen Eindruck auf ihn machte ... Im fürstl. Sulkovsky'schen und im Pasqualati'schen Privattheater oder des Sonntags im Meidlinger Theater verwerthete er praktisch, was er „gelernt", und nach kaum vollendetem 17. Lebensjahre trat er hoffnungsfroh sein erstes Engagement in Triest an; die deutsche Truppe in der halb-italienischen Stadt verunglückte

als Otto Randolph („Mit der Feder") und Zinnburg in den „Bekenntnissen" vorstellte und durch sein einfach-vornehmes Spiel, seinen Lustspielton und gewandte Manieren als berufener Vertreter von Bonvivants-Rollen legitimirte Gleich günstig verliefen seine weiteren Probeleistungen, so daß sein Engagement alsbald perfect wurde und mit 1. August in Kraft trat. Die Krankheit Sauers bot dem neuen Darsteller sofort ein weites Feld der Thätigkeit; er spielte den Bolz, Kerbriand und andere Rollen aus Sauer's Eigenthum; als dieser aber genesen in die Reihe der Combattanten zurückkehrte, schienen alle Erfolge für Geiger verloren, er gab seine Demission, wurde jedoch von Wirsing festgehalten und in das durch Vollmers Abgang verwaiste Gebiet der Naturburschen und komischen Lustspielchargen gedrängt, in welchem er sich bald ebensowohl befand als in der verlassenen Sphäre. Das Publicum ratificirte den Wechsel und bewahrte Geiger während seines ganzen, vieljährigen Engagements seine Sympathien. — Neben Sauer und Geiger war Friedrich Frey noch immer mit nie versagender Berufs- und Pflichttreue in Bonvivants- und Liebhaberrollen thätig, während Siege als Naturbursche und Liebhaber zweiten Ranges aushalf. Vorübergehend wirkten in Liebhaberrollen: Walter jun., Steuden, Mylius (1866—67),

---

wie so viele ihrer Vorgängerinen u. Geiger folgte dem Scholz'schen Komiker der Gesellschaft nach Eisenstadt in Ungarn, wo in einem Gasthausgarten das Bühnenzelt aufgeschlagen wurde. Als eines Tags die Summe von 10 kr. auf seinen „Antheil" fiel und der Souffleur überdies mit dem von Geiger entliehenen Ueberzieher nach Wien entschwand, setzte ihm der Künstler nach und suchte von der Metropole aus neue Stätten zur Bethätigung seiner Künstlerschaft. Er machte Raab, Znaim, Wiener-Neustadt, Innsbruck und Linz mit seiner Persönlichkeit und Kunst bekannt, spielte am Josephstädter Theater in Wien und ging von hier wie aus den meisten seiner früheren Engagements „durch", als ihm ein Theateragent einen verlockenden Antrag an das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater in Berlin verschafft hatte, das damals eine Heimstätte des guten deutschen Lustspiels war, aber nicht lange mehr blieb, sondern der Operette die Herrschaft einräumte. G. wandte sich nach Leipzig, wo er dem Lustspielensemble Friedrich Haases eine willkommene Kraft ward. Dort traf ihn der Ruf nach Prag, und als Oesterreicher folgte er ihm willig, um in sein Vaterland zurückzukehren.

Norrenberg, Eichheim, Ludwig (der später die Direction des deutschen Sommertheaters im Pštroß'schen Garten führte).

Im Charakterfache war nach dem Engagement Kühns' eine wohlthätige Stabilität eingetreten. Während des kurzen Intermezzos, da Kühns am Wiener Stadttheater wirkte (1873), vertrat Max Streben, ein denkender und emsiger Schauspieler, der nachmals der Bühne entsagte und als Professor der Schauspielkunst in Wien eine rege Thätigkeit entfaltete, provisorisch das Fach, in welches bekanntlich auch die Begabung Hassel's und Oberländer's hinüberreichte. Bis 1866 nahm sich auch Kolar sen., der lange zögerte, ehe er dem national-czechischen Institute seine künstlerische Kraft widmete und das Mutterinstitut verließ, mancher Charakterrollen mit Erfolg an; ebenfalls im Charakterfache und als fleißiger, solider Episodenspieler stand seit 1865 Isidor Grauert, der Sohn Louis Grauert's, zur Disposition, welcher der Prager Bühne seither unter allen Wechselfällen ihrer jüngsten Geschichte treugeblieben ist. In Nebenrollen sah man „allezeit getreu" Römer, dann vorübergehend Haeger, Handrich, König, Keller, Kupfer, Weizelbaum, Walter jun., Werther, Müller (letzterer von 1872—78).

Von den drei Komikern, welche Wirsing's Possen-Ensemble aufrechterhielten (Beringer, Dolt, Eichenwald), beschloß der Senior, der in langjähriger Bühnenwirksamkeit erprobte Carl Dolt, 1872 seine künstlerische Thätigkeit, nachdem er noch in den letzten Jahren die Regie der „Wiener Posse" geführt und Glanzrollen wie der Wurzel im „Bauer als Millionär" mit vollem Gelingen gespielt hatte. Im October 1872, im 64. Lebensjahre, 40 Jahre nach seinem ersten Auftreten in Prag, schied er still von der Prager Bühne — zwei Jahre später erst sollte die feierliche Abschiedsvorstellung stattfinden, nach der er so dringend verlangte: die Gallmeyer und Braunecker-Schäfer hatten ihre Mitwirkung zugesagt, eine Krankheit des Künstlers aber vereitelte den Abend, und Dolt lebte nun als schlichter Pensionär in Königsaal, geschätzt von Allen, die ihn kannten, bei besonderen Anlässen seine Kunst in den

Dienst der Wohlthätigkeit stellend. Zunehmende Kränklichkeit veranlaßte ihn 1882 zur Uebersiedlung nach Prag-Smichov, wo er am 12. März desselben Jahres im 74. Lebensjahre verschied. Noch bei seinem Leichenbegängnisse traten die allseitigen Sympathien deutlich zu Tage, deren sich der Veteran, ein trefflicher Künstler und Mensch, erfreute. Eine Nichte, der er Vater war (die Gattin war ihm 1873 im Tode vorangegangen), und zahlreiche Freunde betrauerten Dolt, einen der Letzten der alten Prager Künstlergarde. — Als Ersatzmann rückte noch 1872 Eduard Lunzer*) ins Treffen. Er hatte keine große künstlerische Ver-

*) Ed. Lunzer ist geb. im October 1843 im Dörfchen Karlburg bei Preßburg, wo sein Vater einen kleinen Krämerladen besaß. 1848 übersiedelte die Familie in den Wiener Vorort Simmering; der Knabe besuchte zuerst die Ortsschule, dann die Schule „bei den Augustinern" auf der Wiener Landstraße und die Realschule, was ohne die größten Opfer der Entsagung von seiner Seite nicht zu ermöglichen war. Der erste Theaterbesuch in der Josephstadt, den ihm ein Freund ermöglichte, machte ihn sofort zum Theaterschwärmer; die Größen der Josephstadt, Leuchert und Weiß, wurden seine Ideale und die kühnsten Ideen setzte er in Thaten um, um sich ein Eintrittsbillet zu verschaffen. Endlich glückte es ihm auch, durch eine kühne Escamotage mit seinem Schulgeld die Kosten eines dram. Unterrichts bei Frau Therese v. Sochowska zu bestreiten. Als die Eltern von der eigenartigen Verwendung ihres Schulgelds erfuhren, trat eine Katastrophe ein. Eduard „blieb vom Elternhause weg", ließ sich im Josephstädter Theater für das Ausstattungsstück „Die Zauberrose" als wilde Bestie zu 30 kr. per Abend engagiren und kämpfte sich unter Hunger und Thränen bis zu seinem ersten Debut im Meidlinger Schultheater des Dir. Groll durch, wo er in der kleinen Rolle des Martin der Räuberkomödie „Schinderhannes" zum ersten Male auftrat, seine Rolle tapfer absolvirte und nur den Schlußeffect, das Erstechen seines Directors, verdarb. Nun ging es an das Engagement-Suchen. Durch ein Versehen wurde er in sein erstes Engagement nach Stadt Steyer als — Capellmeister gesandt und nach voller Constatirung seiner musikalischen Ignoranz als Inspicient behalten. — Als sich auch seine Unfähigkeit zum Inspicienten glänzend erwies und den völligen Schiffbruch eines Stückes verschuldete, wurde ihm eine mehr als ungnädige Entlassung zu Theil; er ging auf die Wanderschaft, lernte das Elend des Komödiantenlebens kennen, bis ihn ein Engagement als Komiker nach Salzburg aus dieser Sphäre riß. Von Salzburg ging es zu Director Sallmeyer an's Josephstädter Theater, von dort nach Baden und Wiener

gangenheit hinter sich; in Baden bei Wien hatten ihn einflußreiche Persönlichkeiten gesehen und als entschiedenes, aufstrebendes Talent, als wirksamen Localkomiker nach Prag empfohlen. Die ersten Debuts schon als Melchior in „Einen Jux will er sich machen" und Gabriel Brunner in „Kampel" entschieden sein Engagement, das er als Knieriem in „Lumpacivagabundus" antrat. Die Kritik begrüßte den Nachfolger Dolt's freundlich, constatirte sein entschiedenes Talent für die Komik und sein anspruchsloses, keineswegs vordringliches Spiel. Lunzer wirkte hauptsächlich durch eine gewisse breite, trockene Komik; derb-komische Partien in der Posse, im Volksstück und in der Bauernkomödie gelangen ihm fast immer, in der Operette konnte nur ein auffallender Ueberfluß an Stimm-Mangel seine Leistungen stören, doch kam seine komische Kraft mancher modernen Operette in erster Linie zu statten. — Eichenwald, der Dritte im Bunde, war nach einem mehrmonatlichen Ausfluge an's Berliner Wallnertheater (Sommer 1867) wieder an Prag gefesselt worden und beging am 14. Oct. 1873 sein 25jähriges Bühnenjubiläum mit allen Ehren eines gediegenen, allbeliebten Künstlers.

* * *

Dies war das Personal,*) mit welchem Wirsing seine Schlachten schlug; das Repertoire der Jahre 1864—1876 lehrt uns in überzeugender Weise die großen Umgestaltungen kennen,

---

Neustadt zu Dir. Klerr, wo er zwei Jahre unter allgemeinem Beifall wirkte. Dort traf ihn der Ruf nach Prag. Sein drittes Auftreten war von einer aufregenden Scene begleitet. In der bekannten Schlafscene in „Lumpacivagabundus" fing sein Halstuch Feuer, ohne daß L. es merkte. Das Publicum wurde unruhig, erst; der Referent der „Prager Zeitung" Prof. C. M. Sauer, klärte die Situation auf; der Komiker, der sich schon „ausgezischt" wähnte, konnte den Brand löschen, das Publicum von seiner Angst befreien, und hatte einen ganzen Erfolg.

*) Der Personalstatuts im letzten Directionsjahre (1875—76) war folgender: Dir. und Unternehmer Rud. Wirsing, Ritt. d. preuß. Kron.-Ord., des sächs. Albrecht- und Ernestin. Haus-Ord. 2. Cl., Inh. der östr.

welche in dieser Periode die Verhältnisse der deutschen Bühne überhaupt erfahren haben, Verhältnisse, deren Einfluß sich die deutsche Bühne Prags selbstverständlich nicht entzog. Die volle Theaterfreiheit allein schon die mit den politischen Ereignissen, mit der constitutionellen Aera Oesterreichs gekommen war, mußte gewaltig einwirken auf Bestand und Reichthum des Repertoires, sie hat aber auch eine Verstärkung der Reizmittel zur natürlichen Folge gehabt, welche das Publicum an das Theater fesseln konnten. Die Neuigkeiten mußten rascher, zahlreicher und prunkvoller als ehedem kommen, die fromme Denkungsart des alten Stammpublicums, welches seine Classiker mit Andacht genoß, an einem soliden Lustspiel seine Freude fand und durch eine harmlose Wiener Posse seine Lachmuskeln in Thätigkeit setzen ließ, war halb und halb verloren gegangen. Der Ausstattungs-Luxus erreichte seine Höhe, legte der Bühnenleitung gesteigerte Lasten auf und brachte im Verein mit der französischen und Wiener Operette dem alten, soliden Repertoire große Gefahren. In der Schauspielkunst wie in der dramatischen Literatur hatte der Realismus nach langwierigem Ringen den Sieg errungen, aber auch das Virtuosenthum war immer mehr in den Vordergrund getreten, und einer

---

gold. Med. „viribus unitis", d. bad. groß. gold. Med. f. Kunst und Wiss., d. coburg. u. dessau'schen großen Med. f. K. und Wiss. — **Kanzlei**: Hr. Kersch, Secr., Wildner, Bibl. und Actuar, Snischek, Archivar, Seidler, Oek.-Insp. — Cassa: Hr. Schramm, Obercassier, Seltmann, 2. Cass., Snischek, Contr. — Theaterärzte: Reg.-Rath Prof. Dr. Maschka, Docent Dr. Smoler. — Rechtsanwalt Dr. Marterer, Theaterbuchdrucker Steinhauser & Nowak, Theaterbuchhdlr. Emil Weil, Theatermechaniker Franz Hajek, Pianolief. Hr. V. Micko, Orgel- und Pianostimmer Hrn. Schiffner und Eichler. — **Regie**: Oberreg. Hr. Emil Claar, zugl. Reg. d. Schausp. und Lustsp., Regiss. d. Op. und Posse Ludw. Simon, Inspic. Weiß. — Souffleure: Hr. Alb. Keßler und C. Stern. — **Darstellendes Personal**: Schauspiel Hrn. Beringer, Claar, Eichenwald, Frey, Geiger, Grauert, Hassel, Kühns, Lunzer, Müller, Römer, Sauer, L. und J. Simon, Siege, Steinar; Damen Fr. Claar-Delia, Frls. Fries, Hartig, Hiller, Hrabowska, Frau Lewinsky-Precheisen, Frl. Mitscherling, Frauen Posinger, Schenk-Ullmeyer, Versing-Hauptmann, Wollrabe; Kinderrollen: Marie und Anna Simon. Das Opernpersonal siehe im nächsten Abschnitt.

starken geistigen Kraft bedurfte es, die Einheitlichkeit und Harmonie des Ensembles zu wahren. Die persönliche Neigung Wirsings, seine Vergangenheit als Capellmeister, mochte ihn mehr nach der Oper als nach dem Schauspiel hinziehen, daß er aber die Bedürfnisse auch des Schauspiels zu erfassen wußte, macht uns ja der Inhalt seines „deutschen Theaters", machen uns die darin ausgesprochenen und bewiesenen Lehrsätze klar. Trotzdem bediente sich der Director in der Leitung des Schauspiels vorwiegend der Vermittlung des Oberregisseurs, welcher, wenn er mit allem Nachdruck die materielle Unterstützung der Bühnenleitung zu fordern und zu erreichen verstand, auch der Bühne künstlerische Erfolge zu sichern vermochte. So erscheinen uns auch die einzelnen Phasen im Bestande und in der Güte des Repertoires wesentlich von dem Einflusse der wechselnden Oberregisseure abhängig. Sowohl in der Pflege des classischen deutschen Schauspiels und der Werke Shakespeares als in der Verwerthung der neueren deutschen und fremdländischen dramatischen Production finden wir die Prager Bühne in der zwölfjährigen Directionsperiode Wirsings mit starken Erfolgen thätig. Lessing, Goethe und Schiller, Shakespeare, die Classiker der alten Griechen, soweit sie in dieser Periode in neuer Bearbeitung der modernen Bühne zugänglich gemacht wurden, Molière und Racine, sie Alle erscheinen im Prager Repertoire gebührend vertreten, allerdings nicht mit Gleichmäßigkeit auf die einzelnen Abschnitte der Directions-Aera vertheilt, auch an einer Wiedererweckung Kalidasa's („Sakuntala" in Wolzogen'scher Bearbeitung), an historischen Lustspielabenden u. s. w. fehlte es nicht. Von den Neueren, deren Bedeutung für die Bühne längst feststand, fanden Grillparzer, Hebbel, Laube, Halm, Freytag, Otto Ludwig, Mosenthal, Bauernfeld, Putlitz, Gutzkow, Brachvogel, Gottschall gebührende Pflege, die jüngeren Errungenschaften des Repertoires sind durch die Namen Paul Lindau, Adolf Wilbrandt, Spielhagen, Paul Heyse, Albert Lindner, Rud. Genée, Wichert, Jos. v. Weilen, Robert Byr, Schaufffert, L'Arronge, Friedrich Schütz, durch die fruchtbaren Lustspiel- und „Luspiel-Possen"-Dichter G. v. Moser, Görner, Girndt, Kneisel,

Julius Rosen,*) Schweitzer, welche Benedix wirksame Concurrenz machten, bezeichnet; andere flüchtigere Erscheinungen werden wir bei genauerer Besichtigung des Repertoires kennen lernen. Als „Specialität" des neueren Repertoires traten die Bauernkomödien Anzengrubers — der sich Anfangs unter dem schüchternen Namen „Gruber" barg — auf, welche neben dem vielfach ungesunden oder unnatürlichen Volks- und Bauernstück der letzten Jahrzehnte durch die scharf-realistische Zeichnung der Charaktere und eine gewisse der Zeitströmung angepaßte Tendenz starke Wirkung machten. Die ausländische dramatische Production war namentlich durch die Franzosen vertreten: gerade in dieser Periode traten Dumas, Sardou, Feuillet, Augier u. s. w. beherrschend auf den Plan, und die Prager Bühne stellte den durch genialen Bau und die Schärfe der Charakteristik siegreichen Franzosen keineswegs Barrièren entgegen, räumte ihnen vielmehr den weitesten Spielraum und einen Einfluß auf das Repertoire ein, der für die deutsche Production gefährlich wurde. Neben den Franzosen erschien auch das halb-französische Dioskurenpaar Erckmann-Chatrian, Björnson, der Hauptvertreter der neuen skandinavischen Schule, der Pole Fredro u. A. auf der Prager Bühne. Das Spectakel- oder Ausstattungsstück erreichte in der „Reise um die Erde" nach Verne den Culminationspunkt seiner Wirkung. Eine kurze Revue wird uns den Charakter des Repertoires, seinen wesentlichsten Inhalt in chronologischer Folge kennen lehren.

---

*) Jul. Rosen (Nicolaus Duffek) hatte in dem Kriegsjahre 1866 in Prag als Beamter der Staatspolizei die preßpolizeilichen Agenden bei der Prager Polizeidirection zu versehen, verließ aber infolge einer „mißverständlichen Verfügung", welche ihn zur Räumung seiner Amtswohnung zwang, den Staatsdienst und Prag und widmete sich nun ganz der Bühne. Zur Feier seines Abschieds gab das deutsche Landestheater in Prag am 23. Sept. 1866 das Lustspiel „Ein schlechter Mensch". Uebrigens herrschte zwischen dem Prager Theater und Rosen längere Zeit ein gespanntes Verhältniß, das gelegentlich auch zu einem offenen Conflict führte und Rosen zu einem Interdict gegen diese Bühne bewog. In dem Kritikeramte der „Bohemia" wurde Jul. Rosen durch Jul. Gundling (Lucian Herbert) ersetzt, dem 1867 S. Heller folgte.

Das erste Directionsjahr Wirsings (1864) brachte an Neuigkeiten u. A. „Unsere Alliirten", „Pietra" von Mosenthal (mit Frl. Porth), Benedix „Ein Lustspiel", Feuillet's „Montjoye" (mit Hallenstein in der Titelrolle), Rosen's „Die Männer von heute" und Weilen's „Edda"; — 1865 erschienen „Nein" (Benedix), „Recept gegen Schwiegermütter", „Sie hat ihr Herz entdeckt" (Müller v. Königswinter) mit der Rottmayer, Rosen's „Ein schlechter Mensch", „Hans Lange" von Paul Heyse,*) „Im Wartesalon 1. Classe" (Hugo Müller), „Prinzessin Montpensier" von Brachvogel, „Flattersucht" von Sardou, Sacher-Masoch „Die Verse Friedrich des Großen", Girardin „Die Schuld der Frau", Sardou „Die alten Junggesellen".

1866: „Die zärtlichen Verwandten" von Benedix,**) Gerstäcker „Die Wilderer", „Die Eselshaut" (Spectakelstück), Weilens patriotisches Festspiel „Am Tag von Oudenarde", das gerade Angesichts des drohenden Krieges Beifallsstürme weckte, „Ein Pelikan" von Augier, „Systematisch", Lustspiel von Friedr. Schütz, einem Prager Autor, dessen reiche Begabung rasch erkannt wurde und der deutschen Bühne noch manche willkommene Bereicherung zuführte.***)

Das Novitäten-Repertoire von 1867 brachte u. A. Sardou „Die braven Landleute", Otto Ludwig „Die Makkabäer", Friedr. Halm „Wildfeuer" (20. März zum Benef. des Frl. Zink), Berg „Die alte Schachtel", Putlitz „Spielt nicht mit dem Feuer", „Gringoire", Benedix „Epigramme" und „Aschenbrödel", Goethe „Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilen", bearb. von Pohl, Laube „Der Statthalter von Bengalen", Jul. Kehlheim (Antonie de Giorgi) „Jacobäa v. Jülich (Tr.), Mosenthal „Der Schulz von Altenbüren".

1868 erschienen u. A. 4. Jäner: Bauernfeld „Aus der Gesellschaft", Alb. Lindner „Brutus und Collatinus", Laube „Böse Jungen" (der Autor hatte selbst die letzten Proben geleitet, bei der Première erreichten die Beifallsstürme und die Rufe nach Laube eine solche Heftigkeit, daß die Polizei den Autor zum Erscheinen bewegen mußte), Rud. Genée „Vor den Ka-

---

*) Hans Lange-Hassel, Henning-Frey, Dörte-Rottmayer, Bugslaff-Sauer, Massow-Kühns, Herzogin-Porth, Henoch-Eichenwald, Krokow-Fischer, Gertrud-Fr. Frey.

**) 10. Febr., Barnau-Kühns, Irmgard-Frey, Ottilie-Rottmayer, Adelgunde-Szegöffy, Wismar-Hallenstein, Offenburg-Sauer, Schumrich-Eichenwald, Thusnelda-Keßler.

***) Friedr. Schütz wurde von Prag, wo er auch als Journalist wirkte, in die Redaction der „Neuen freien Presse" nach Wien berufen, zu deren hervorragendsten Mitarbeitern er gehört. Seine Gattin ist die emer. k. k. Hofopernsängerin Frau Bertha Schütz-Dillner (s. Op.).

nenen" (hist. L.; der Autor hielt auch in Prag unter besonderem Beifall Shakespeare-Vorlesungen), Anton Langer „Der Gevatter von der Straße" und „Vom Land und von der See", Otto Devrient „Zwei Könige" (Sch.), Hugo Müller „Fürst Emil", Berg „Nr. 28", Sophokles-Donner „Antigone", Benedix „Die relegirten Studenten", Ad. Wilbrandt (Preislustspiel) „Die Neuvermählten" (der Autor-Name galt damals noch vielfach als Pseudonym), Grillparzer „Esther", Hugo Müller „Adelaide" (Beethoven-Kühns).

1869 kamen: Schauffert „Schach dem König", Sardou „Unsere Frommen" (Serafine-Versing, Agathe-Rollet, Yvonne-Seitler), „Die Familie Benoiton", Dumas „Die Dame mit den Camelien" (15. Mai, Armand Duval-Sauer, Duval Vater-Kühns, Magnérite Gauthier-Frau Erhart von Berlin a. G.), Rud. Gottschall „Catharina Howard" (Lila v. Bulyowszky i. d. Titelrolle), Schütz „Täuschung auf Täuschung" (hist. Sch.), Brachvogel „Die Harfenschule", Rosen „Des Nächsten Hausfrau".

1870: Bauernfeld „Moderne Jugend", Moser „Kaudels Gardinenpredigten", Feuillet „Julie", Putlitz „Die Zeichen der Liebe" (L.), Hugo Müller „Von Stufe zu Stufe" (Lisette-Buse, Marie-Rollet), Mosenthal „Isabella Orsini", Ant. Langer „Der letzte Jesuit", Meilhac-Halévy „Frou-Frou" (26. Mai, Sartorys-Hallenstein, Gilberte-Seitler), Georges Sand „Der Marquis von Villemer" (16. Juli, mit Sonnenthal als Gaëtan), Henrik Herz „Der Liebeszauber", Bauernfeld „Landfrieden" (Arnau-Maximilian, Eichenwald-Kunz v. d. Rosen).

1871: W. v. Hillern „Der Autographensammler", Gondinet „Gavaud, Minard & Co." (mit Oberländer, Eichenwald und Beringer), Grillparzer „Ein treuer Diener seines Herrn" (4. Februar, König-Hallenstein, Gertrude-Versing, Herzog Otto-Sauer, Banchanus-Kühns, Erny-Hahn), Friedr. Spielhagen „Hans und Grete" (Sch.), L. Gruber (Anzengruber) „Der Pfarrer von Kirchfeld" (4. März, Wurzelsepp-Sauer, Pfarrer-Hallenstein, Anna Birkmeier-Seitler), Berla-Görlitz „Drei Paar Schuhe" (Leni-Pagay), Grillparzer „König Ottakars Glück und Ende" (9. April, Ottakar-Hallenstein), Eman. Geibel „Brunhild" (mit Clara Ziegler, 15. Juli), Kalidasa-Wolzogen „Sakuntala" (Frl. Hahn i. d. Titelr.), Friedr. Schütz „Kabale", Anzengruber „Der Meineidbauer" (Mathias-Kühns, Franz-Steinar, Jacob-Sauer, Vroni-Hahn).

1872: Moser „Das Stiftungsfest", Arthur Müller „Die Verschwörung der Frauen", Kleist „Hermannsschlacht", Wichert „Ein Schritt vom Wege" (L.), Sardou „Fernande" (27. Juni), Rosen ‚Feinde', ‚Demetrius' v. Schiller-Laube, Wilbrandt „Die Maler", Shakespeare „Maß für Maß" (bearb. von Vincke), Kneisel „Die Tochter Belials" (Preislustsp., Clara Wallfried-Claar Delia), Grillparzer „Die Jüdin von Toledo", Paul Lindau „Maria Magdalena".

1873: Wilbrandt „Der Graf von Hammerstein" (1. Jän.), Grillparzer „Ein Bruderzwist im Hause Habsburg" (15. Jän.), Anzengruber „Die

Kreuzelschreiber" (18. Jän.), Mosenthal „Madeleine Morel", Shakespeare „Die lustigen Weiber v. Windsor" (Eichenwald-Falstaff, Damen Claar und Versing), Rosen „Ein Engel", „Tricoche und Cacolet" (mit Blasel), A. Mels „Heine's junge Leiden" (Harry-Geiger), Wichert „Die Realisten", Barrière und Prébois „Die Gräfin von Sommerive", Schauffert „Ein Erbfolgekrieg", Kneisel „Die Antixantippe", Erkmann-Chatrian „Der polnische Jude" (Volksst.), Fredro „Die einzige Tochter" (L.).

1874: Moser „Der Elephant", Sardou „Andrea" (24. Jän., Stephan-Steinar, Andrea-Claar D.), Schweitzer „Epidemisch", Rob. Byr „Der wunde Fleck", Laube „Prinz Friedrich" (in Oesterreich bis dahin noch nie gegeben, Steinar-Friedrich, Friedr. Wilhelm I.-J. Simon, Wilhelmine-Precheisen), Kneisel „Der liebe Onkel", Kaiser „General Loudon" (Volksst.), Mosenthal „Die Sirene", Rosen „Schwere Zeiten", Dumas „Das Weib des Claudius", Feuillet „Die verzauberte Prinzessin", Fritz Mauthner*) „Anna", Lindau „Diana", Björnson „Die Neuvermälten", Wilbrandt „Arria und Messalina" (Damen Claar und Versing), Moser „Ultimo", Dumas „Alfons" (mit Fr. Gallmeyer als Mad. Guichard), Feuillet „Sphinx", Anzengruber „Der G'wissenswurm", Berg „Die Pfarrersköchin", Sardou „Rabagas" (Kühns i. d. Titelr.), „Samson", Tragoedie von Carl Thomas (Carl Thomas Richter, damals Univ.-Professor in Prag, Gatte der Frau Moriz-Richter, Tochter des ehemaligen Prager und Stuttgarter Schauspielers und Regisseurs Moriz, welche nach dem Tode ihres Gatten einige Zeit als dram. Lehrerin am Conservatorium wirkte).

1875: L'Arronge „Mein Leopold" (Weigl-Eichenwald), Spielhagen „Liebe für Liebe" (Sch.), L'Arronge „Der Registrator auf Reisen" (Eichenwald), Murad Effendi (Werner) „Marino Faliero", „Die Reise um die Erde" (nach Verne, Spectakelst.), Wichert „Biegen oder Brechen" (L.), Moser „Der Veilchenfresser" (L.), Schweitzer „Die Darwinianer" (L.), Björnson „Ein Fallissement" (Advocat Berent-Claar, Tjälde-Kühns), Lindau „Tante Therese", Schweitzer „Großstädtisch" (Schw.).

1876: Shakespeare „König Richard II." (Sauer-Richard), d'Ennery und Carmon „Die beiden Waisen" (Volksst.), Barrière „Der neueste Scandal", Sardou „Ferréol", Feuillet „Dalila".

Die Gäste, welche in der zwölfjährigen Directionsperiode Wirsings die Prager Bühne betraten, repräsentiren so ziemlich die Blüthe, die Aristokratie der deutschen Künstlerschaft, und nur die

---

*) Fritz Mauthner, damals in Prag als Journalist wirkend, führte sich mit einem Bändchen Sonette und diesem Drama in die Literatur ein und zählt nunmehr zu den gelesensten deutschen Feuilletonisten und Romanciers.

leider ebenso zahlreichen Engagementswerber, denen der Name „Gast" ebenfalls gebührte, störten die Harmonie in diesem glänzenden Kreise. Das zunehmende Virtuosenthum hatte selbstverständlich auch einen „Aufschwung" des Gastspielwesens zur Folge, nicht zum Vortheil des Ensembles der stabilen Bühnen — immerhin zeigte sich diesmal gerade die Prager Bühne weniger als andere beirrt durch diese Erscheinung der Zeit, ja manche werthvolle Errungenschaft des Repertoires war eben der Intervention hervorragender Gäste zu danken.

Gleich im ersten Directionsjahre Wirsings erschien Fanny Janauschek — zum ersten Male seitdem sie in Prag künstlerisch flügge geworden — in ihrer Vaterstadt, ließ sich als Medea, Deborah, Elisabeth (Essex), Autreval u. s. w. huldigen und verabschiedete sich mit einem an ihren Prager Ursprung erinnernden Spruche, um im nächsten Jahre wiederzukommen. Außer ihr sah man in den Jahren 1864—76 Gabriele Allram, Friedrich Haase, Ascher, Emil Devrient, Jaffé, Auguste Baudius,*) Pauline Ullrich,**) Francisca Rottmayer, Frau Erhart (Gräfin v. d. Goltz, Prags erste Cameliendame), Carl Sontag (wiederholt), Friederike Bognár im Verein mit Förster und Kraftel (1869, „Kabale und Liebe", „Adrienne Lecouvreur", „Goetz", „Carlsschüler"), Lila v. Bulyowszky, Clara Ziegler (wiederholt), Jauner (1870, u. A. als Beethoven und Jules Franz), Emerich Robert (1870 und 72, in den Tagen seines jungen Ruhms), Sonnenthal (creirte den Verarmten Edelmann und Marquis von Villemer), Dr. Förster (Friedrich

---

*) Aug. Baudius, Pflege-Tochter des ehem. Prager Oberregisseurs und Schauspielers Baudius, wegen seiner kunstvollen Nasen der „Nasen-Baudius" genannt, war von ihrem Pflegevater in Leipzig als junges Mädchen mit großer Strenge für die Bühne gedrillt worden und kam 1868 als vollendete Künstlerin nach Prag, wo sie als Marianne, Hermance, Käthchen, Jane Eyre, Annalise, Marg. Western, Flora Felbern, Lucie (Tagebuch), Mirandolina u. s. w. zur Bewunderung hinriß.

**) Pauline Ullrich erschien 1868, 69, 70, 71, creirte u. A. die Georgette in „Fernande", spielte in der Bluette „Gegenseitig" von Schütz.

Wilhelm in „Zopf und Schwert"), Dettmer, Mitterwurzer (1871 von Leipzig, Bolz, Kean, Egmont u. s. w.), Oberländer (1872), Lewinsky (wiederholt), Dr. Förster mit dem Ehepaar Hartmann, Hallenstein (1875), — ferner Marie Geistinger (u. A. als Frau v. d. Straß in „Böse Zungen"), Josefine Gallmeyer (wiederholt*), Knaack, Lina Mayer, Blasel (wiederholt), Anna Schramm, Matras (1875, u. A. als Weigl in „Mein Leopold" und Registrator), die Gallmeyer mit Schweighofer, Tewele. — Ensemblegastspiele (zumeist im Neustädter Theater) gaben Director Fürst mit seiner Wiener Possen- und Operettengesellschaft, Adelaide Ristori mit ihrer italien. Gesellschaft (1865), Ernesto Rossi ebenfalls mit einer italien. Gesellschaft (Kean, Otello, Ludwig XI., Lear, Romeo u. s. w.); auch sah man im Neustädter Theater 1865 Blondin, den „Helden des Niagara", den berühmten Schlittschuh-Tänzer Jackson Haines (1875), ja sogar eine „arabische Künstlergesellschaft aus der Sahara" verirrte sich in die Räume des weiten „Musentempels".

Aus dem zwölfjährigen Repertoire des Schauspiels, das wir hier in flüchtigen Zügen skizzirt, heben wir nur noch einige markante Vorstellungen hervor. Im Frühjahr 1865 concentrirte sich das Interesse auf eine Vorstellung zu Gunsten des geistig umnachteten Gutzkow: man gab „Das Urbild des Tartuffe" mit Devrient als Molière, und das zahlreiche Auditorium erschöpfte sich in Ovationen für den Dichter und den Gast. 1866, da Mars den Musen verderbliche Concurrenz machte, spielte man nicht selten vor einem Parterre preußischer Krieger. Am Tage des Einmarsches der preußischen Armee hatte das Theater Benedix' „Stiefmutter" und das einactige Lustspiel „Eine Ohrfeige" auf

---

*) Bei ihrem Gastspiel im Aug. 1872 machte Josefine Gallmeyer durch einen Exceß auf der Bühne Aufsehen; sie widmete mehre Couplet-strophen dem damaligen Kritiker der „Bohemia" S. Heller und rief das Publicum zum Richter gegen die Kritik auf, was zu bewegten Scenen im Theater führte. S. Heller erwiderte mit einer Erklärung in dem genannten Blatte.

dem Repertoire; das Commando der Occupationstruppe nahm einen starken Einfluß auf die Führung der Bühne, übte die Censur aus, trat aber der Bühne selbst keineswegs feindlich entgegen. Am 17. August 1866 konnte das Theater ungehindert mit gewohnter Festlichkeit den Vorabend des kaiserlichen Geburtstags begehen, die Volkshymne wurde unter Beifallsstürmen gesungen, und die anwesenden preußischen Militärs bezeugten durch Erheben von den Sitzen ihre Achtung vor dieser Kundgebung treu-patriotischer Gesinnung. Im October kam der Monarch selbst, begleitet von Beust und anderen Ministern, nach Prag und wohnte einer Festvorstellung bei. In den Jänertagen des Jahres 1868 blieb das deutsche Theater wie andere deutsche Häuser Prags nicht unberührt von der politischen „Strömung" der Zeit; die „Beust-Herbst-Scandale" pflanzten sich auf dem Platz vor dem Theater fort, Fensterscheiben klirrten und Infanterie marschirte zum Schutz der bedrängten Bühne auf, dem Publicum die Bahn freimachend. Im Jahre 1871 veranlaßte der 80. Geburtstag Grillparzer's ein festliches Ereigniß auf der Bühne: nach der Euryanthe-Ouverture sprach Frau Versing einen Prolog von A. Klaar, worauf Medea mit Anna Versing in der Titelrolle, Lina Hahn als Kreusa, Hallenstein als Jason, Kühns als Kreon in Scene ging; den 70. Geburtstag C. E. Ebert's feierte man in demselben Jahre durch eine Neuscenirung seines „Břetislav und Jutta" und ähnliche pietätvolle Erinnerungsfeste wurden in jedem Jahre mit wohlthuender Regelmäßigkeit begangen. Das Prager Theater behauptete sich eben, von vorübergehenden Erschütterungen und Schwankungen abgesehen, unter Wirsing stets auf würdiger künstlerischer Höhe, hielt sich im innigen Contacte mit den Meisterwerken der dramatischen Literatur, mit den Traditionen der besten Zeiten und mit den Errungenschaften der Gegenwart; darum wurde auch der Abgang Wirsings als schwerer Verlust für die Prager Bühne empfunden; feierlich und herzlich gestalteten sich, wie wir noch sehen werden, die Abschiedsabende des Wirsing'schen Schauspiels.

XXV.

Die Oper unter Wirsing. — Wirsing's Abschied.

(1864—1876.)

(Die ersten Vorstellungen. — Capellmeister Richard Genée; sein Wirken und sein Abschied. — Aus Briefen Flotow's. — Die Capellmeister Rappoldi, Slansky, Sitt und Skraup. — Das Personal: Bachmann's Abschied, Vincenz Vecko, Sigmund Hájos; lyrische und Operettentenore; die Barytonisten Robinson, Eghardt, Krejči, Adalbert Schebesta; die Bassisten Eilers, Siehr, Chaudon, Eichberger, Dobsch, Lück, Uttner u. A.; — die dramatischen Sängerinen Kainz-Prause, Therese Schneider, Gabriele Szégal, Adele Loewe, Marie von Steinitz-Moser; die Coloratursängerinen Terey, Jenny Brenner, Deichmann, Erhart; Altistinen und Mezzosopranistinen Lang, Perechon, Blodek, Löscher, Burenne; jugendliche und jugendlich dramatische Sängerinen: Carla Huttary, Panocha, Lauffer, Bertha v. Dillner, Ida Jäger, Marie Schrötter, Marie Schmidt, Kathi Hallenstein, Lili Lehmann u. A., die Soubretten Grün, Kaler, Josefine Pagay, Irma Nittinger, Frühling, Minna Schenk-Ullmeyer; das Ballet; Status 1875—6. — Das Opern-Repertoire; Opern-Ereignisse: Die Africanerin, Mignon, Meistersinger, Hamlet, Romeo und Julie, Makkabäer, Aïda. — Die Operette: Offenbach's schöne Helena, die schönen Weiber von Georgien, Großherzogin, Pariser Leben, Trapezunt u. s. w., Neuigkeiten von Zaitz, Suppé, Brandl, Hopp, Jonas, Lecoq, Joh. Strauß. — Gäste. — Der materielle Lebensgang der Direction; ungünstige Finanzverhältnisse; das Theater im Kriegsjahr 1866; das Neustädter Theater; Reform des Theaterpensionsinstituts; Wirsing und „seine" Intendanten: Pinkas, Görner, Graf Wolkenstein, Baron Peche; Contractsverlängerung; Theater-Renovirung. — Directionsverleihung an Eduard Kreibig. — Abschluß der Wirsing'schen Aera.)

Wie das Schauspiel, so bedurfte auch die Oper Wirsings mehrer Monate zu ihrer Sammlung und Stabilisirung. Das Personal, mit dem sich der neue Director auf diesem Gebiete einführte, konnte in seiner Mehrheit keine Gnade vor den Augen eines Publicums finden, das an die Leistungen jeder neuen Operngesellschaft den höchsten künstlerischen Maßstab anzulegen gewohnt und gewissermaßen auch berechtigt war. Die erste Opern-Vor-

stellung (31. März 1864) brachte das „Nachtlager in Granada" mit einer den Pragern von ihrer musikalischen Hochschule her bekannten jugendlichen Sängerin, Frl. Beitl als Gabriele; am Dirigentenpulte saß ein neuer Capellmeister, Richard Genée — man verhielt sich wohlwollend aber zuwartend. Die nächsten Opernabende brachten einige entschieden günstige Momente. Als Elvira in „Ernani" begrüßte man Frau Kainz-Prause mit Blumen und Beifall als Vermittlerin zwischen der abgeschlossenen und der neuen Aera, der Dame aber stand in Don Carlos-Robinson ein jugendlich frischer Baryton mit warmem Vortrag, verständiger Darstellung, schönen Mitteln zur Seite — eine ausgesprochene „Errungenschaft" des neuen Directors. An dem neuen Dirigenten war es nun vor Allem, das schwankende Ensemble zu consolidiren, System in die operistische Arbeit zu bringen, und an Verständniß für seine Aufgabe fehlte es Genée keineswegs, wenn ihm auch die nöthige Energie für die Bewältigung aller Schwierigkeiten unter ungünstigen Personalverhältnissen nicht zu Gebote stehen mochte. Richard Genée (geb. 7. Febr. 1823 zu Danzig) war seit 1848 als Operndirigent an den Bühnen zu Reval, Riga, Cöln, Düsseldorf, Aachen, Danzig, Mainz, Schwerin thätig und aus der mecklenburg'schen Hauptstadt als Nachfolger Jahn's nach Prag berufen worden. Unter seiner intelligenten Leitung brachte die Prager Bühne von eingebürgerten Werken namentlich „Tannhäuser" und „Lohengrin" zu glanzvoller Aufführung; daneben wandte er seine ganz besondere Fürsorge der Pflege moderner Production zu: Abert's „Astorga", Bruch's „Loreley", „Santa Chiara" vom Herzog Ernst zu Sachsen-Coburg, Westmayer's „Wald bei Hermannstadt", Käsmeyer's „Landhaus zu Meudon", Sulzer's „Johanna von Neapel" u. s. w. wurden von ihm ins Repertoire eingeführt. Er selbst stellte sich den Pragern als Operncomponist zuerst 1868 mit einer einactigen Oper „Der schwarze Prinz" (Text nach Kotzebue) vor, die eine besonders freundliche Aufnahme fand. In inniger Freundschaft und Sympathie war Genée Flotow verbunden; „mit Liebe" studirte er dessen „Zilda" ein, die Oper „Am Runenstein" aber war die Frucht gemeinsamer

Arbeit der Beiden. Und Flotow trat mit ganzer Energie für den Freund und Mitarbeiter ein, als locale Verhältnisse und Differenzen dessen Stellung in Prag erschütterten, ihn einer thatkräftigen Intervention bedürftig erscheinen ließen. Aus dem Nachlasse Wirsing's liegt mir*) eine Reihe von Briefen Flotow's vor, die sich durchaus mit Angelegenheiten Genée's beschäftigen und das innige Freundschaftsverhältniß der Beiden in nicht uninteressanter Weise illustriren. Es war im Frühling des J. 1868, nicht lange nach der ersten Aufführung der Flotow-Genée'schen Oper „Am Runenstein" in Prag, als die Stellung Richard Genée's als Prager Opern-Capellmeister bedenklich in's Schwanken gerieth. Genée hatte seine Widersacher im Orchester, im Sängerpersonal, im Publicum und — in der Directionskanzlei, und seine Ersetzung durch Rappoldi, den die Prager bereits als Violinvirtuosen schätzen gelernt hatten, galt als ausgemachte Sache. Genée hatte noch zwei Jahre Contract für Prag, seine Beiseitesetzung kam ihm äußerst ungelegen, sein Künstlerstolz war auf das Tiefste gekränkt, da ihm nicht einmal Gelegenheit geboten werden sollte, sich als Dirigent von den Pragern zu empfehlen. In diesen schweren Tagen war es Flotow, welcher sich bei dem ihm sehr verpflichteten Prager Theaterdirector Wirsing für seinen Freund und Mitarbeiter Genée einsetzte. Friedrich v. Flotow war schon früher mit Wirsing in Correspondenz gestanden; er hatte diesem im November 1866 direct seine Verwendung angeboten, daß die nach Salvi's Abgang erledigte Stelle des Hofoperndirectors ihm zufalle; seine Sympathien für den Prager Director leuchten am deutlichsten aus einem Briefe hervor, den er am 27. Jäner 1867 an Wirsing richtete.

„Meine Anerkennung," schreibt Flotow, „für das fast Unglaubliche, was Sie mit Ihrem Fleiß geleistet und was wohl so bald kein zweites Theater aufweisen kann! Alle hiesigen (Wiener) Blätter theilen diese Anerkennung für Sie, und ich bin überzeugt, daß vielleicht nur ein einziges

*) Vermittelt durch die Güte des Hrn. Palme, derzeit Directors des deutschen Sommertheaters im Pštroß'schen (Heine'schen) Garten zu Prag.

Publicum dies nicht erkennt und zwar dasjenige, welches von Ihrem Wirken den meisten Vortheil und die größten Genüße hat. Es pflegt ja immer so zu sein, und diese Erfahrung habe ich persönlich gemacht, als ich den Schweriner Musentempel dirigirte . . ."

Zugleich kündigte Flotow für den letzten Jäner sein Eintreffen in Prag an. Von nun an galt es energische Vorbereitungen für den „Runenstein", der am 13. April mit starkem äußeren, aber keineswegs andauerndem Erfolge in Scene ging. Die Triumphe Genées als Autor hinderten nicht, daß die Arbeiten zu seiner Beseitigung als Capellmeister fortgesetzt wurden, was weder dem Bedrohten noch Flotow verborgen blieb. Sofort begann der Letztere seine thätige Intervention bei der Direction.

„Die Ansicht" — schreibt Flotow am 3. Mai 1868 an Wirsing — „daß Genée in Prag als Dirigent unmöglich geworden sei, scheint mir durch den Erfolg Ihres neuen Capellmeisters (Rappoldi) noch nicht gerechtfertigt. Jedenfalls würde ein Aufgeben von Genée's Stellung in dieser Weise, abgesehen von der ihm persönlich zugefügten Kränkung, seinen Ruf in der musikalischen Welt so gefährden können, daß ein neues Engagement bedeutend erschwert würde. Eine andere Schwierigkeit würde auch diejenige Verpflichtung bilden, welche wir Drei der Schweriner Bühne gegenüber übernommen haben. Ich sehe sehr gut ein, daß Sie zwei erste Capellmeister kaum beschäftigen können und daher auch gern das Gehalt des Einen ersparen möchten, auch ist wohl vorauszusehen, daß die wohl manchmal etwas zu nachsichtige Freundlichkeit des Einen und das vielleicht etwas schroffe Auftreten des Anderen unerquickliche Parteiungen beim Personal, ja selbst noch anderweitig hervorrufen würden. Hiedurch wäre Ihr Wunsch, sich mit Genée abzufinden, allerdings gerechtfertigt; bedenken Sie aber auch, lieber Herr Director, daß Sie verlangen, Genée sollte nicht allein ein sicheres Engagement von noch zwei Jahren plötzlich aufgeben, sondern müßte dann auch eine für seine Verhältnisse immerhin kostspielige häusliche Einrichtung verschleudern und seine einträglichen Lectionen verlassen, um in anderen Orten erst Jahre und Mühe daran zu setzen, sich ähnliche zu erringen. Dasselbe von Genée verlangte Opfer, verbunden mit den durch mich garantirten Rückzahlungen an die Schweriner Bank (man sieht, Flotow war Wirsing auch finanziell beigesprungen), würde Ihrerseits auch ein Opfer nothwendig machen, wenn Ihnen die Lösung des Genée'schen Contracts wünschenswerth. Gehen wir also, die verschiedenen Interessen im Auge behaltend, im Uebrigen klar und offen zu Werke, wie unsere freundschaftlichen Beziehungen erheischen, um eine

Einigung zu erzielen. Meiner Ansicht nach gibt es hiezu zwei Wege: entweder Genée geht in sein Engagement zurück und gibt dasselbe erst auf, wenn ihm ein anderer annehmbarer Contract angeboten wird, oder — und dies scheint Ihren Briefen nach das Ihnen Wünschenswerthere — er nimmt eine Abfindungssumme von Ihnen sofort an, auf das Risico, früher oder später ein passendes anderes Engagement zu finden. Das Letztere würde sich ihm für das nächste halbe Jahr schwerlich darbieten; die Saison ist vorgerückt, und Sie selbst erwähnten mir in Prag, daß es in Deutschland 96 vacante Capellmeister gebe. Aus allem Diesem werden Sie am besten ermessen, welche reelle Propositionen Sie zu machen hätten, soll ich auf Grund derselben mit Genée reden. Ihrer freundlichen Antwort entgegensehend Flotow."

In dieser Weise setzte sich die Correspondenz noch längere Zeit fort. Flotow wies darauf hin, daß die künstlerische Position seines Schützlings durch seine letzten Thaten, namentlich durch die Einstudirung der „Franzosen von Nizza", welche Kittl selbst warm anerkannt hatte, eher gehoben als erschüttert erscheine und Rappoldi schwerlich das Wunder vollbracht haben könne, so rasch einen Mann unmöglich zu machen, „der Jahre hindurch dazu beigetragen habe, die Aufmerksamkeit aller deutschen Componisten auf die Prager Oper zu lenken". Das abfällige Urtheil der Orchestermitglieder, das Wirsing anführte, könne dabei doch wahrlich nicht in Betracht kommen. Flotow erbot sich geradezu zu einer Reise nach Prag, um durch Intervention beim Landesausschuß für seinen Freund die restitutio ad integrum zu betreiben, er schlug Wirsing vor, Genée schlimmstenfalls außer der Abfindungssumme von 1000 fl. noch ein Abschiedsbenefiz mit dem „Runenstein" zu bewilligen. Schließlich wurde denn auch die Affaire zu beiderseitiger Zufriedenheit erledigt. Flotow theilte Wirsing mit, daß sich Genée durch das liebenswürdige Entgegenkommen und die Versicherungen fernerer ungestörter Freundschaft von Seite Wirsings zum Verzicht auf die Abschiedsvorstellung habe bewegen lassen — derselbe kam nach Prag, nahm seine Abfindungssumme in Empfang, und die Lösung des Vertrags wurde vollzogen. Den Schlußpunkt dieser Correspondenz, welche dazu beiträgt, eine interne aber auch interessante Affaire in der Prager Bühnengeschichte aufzuhellen, bildet folgendes Schreiben Flotow's an Wirsing vom 20. Juni 1868:

„Empfangen Sie meinen herzlichsten Dank, daß Sie den „Runenstein“ zur Fest-Oper (für die Anwesenheit des Kaisers in Prag) bestimmt haben; es freut mich umsomehr, daß Sie diese Oper wählten, weil dadurch jeder Glaube an persönliche Animosität gegen Genée vernichtet ist und Sie, wie Sie es mir versprochen, in Allem auf die edelste und ehrenhafteste Weise Ihr Wort gehalten haben. Solche Charaktere, wie der Ihre, findet man heutzutage so schwer, daß es wirklich wohlthuend ist, deren zu begegnen, und daß ich mich glücklich schätze, Ihnen mein vollkommenes Vertrauen in der Genée'schen Angelegenheit geschenkt zu haben. Hiefür nochmals meinen besten Dank und meinen wärmsten Händedruck!“

Die Festvorstellung am 22. Juni 1868 besiegelte so die wiederhergestellte Harmonie Flotow-Wirsing-Genée. Der resignirte Capellmeister, welcher gerade in den letzten Jahren seiner Prager Thätigkeit durch die Veranstaltung von Abonnement-Concerten mit dem verstärkten Theaterorchester das Interesse aller Musikfreunde gefesselt hatte, sah durch die Anstrengung seines Dirigentenberufs seine Gesundheit derart angegriffen, daß er in Wien einen minder anstrengenden Wirkungskreis suchte und sich der Operette zuwandte, zuerst als Dirigent und Uebersetzer, dann als Componist und Librettist. Eine Reihe von beliebten Operetten entstanden unter seiner Mitwirkung, andere wie „Der Seecadet“, „Nanon“ u. s. w. sind Werke seiner eigenen Composition und trugen ihm Erfolge auf den meisten deutschen Bühnen ein.

Eduard Rappoldi, der Nachfolger Genée's, war ein kräftig und erfolgreich emporstrebendes Talent. Am 21. Februar 1839 zu Wien geboren, hatte er schon im vierten Lebensjahre Clavier und Geige spielen gelernt und im siebenten Lebensjahre in der dreifachen Eigenschaft als Pianist, Violinist und Componist in Wien das Concertpodium betreten — die Geige aber wurde sein Haupt-Instrument; er bildete sich im Wiener Conservatorium unter Hellmesberger und bei Prof. Böhm aus, nahm Unterricht in der Compositionslehre bei Sechter, Grutsch, Rufinatscha, Bargiel u. A., wurde (1854—61) Geiger im Wiener Hofopernorchester, Concertmeister der deutschen Oper in Rotterdam (1861—66), Capellmeister bei den Stadttheatern in Lübeck und Stettin (1866—68), von wo ihn sein Weg nach Prag führte. Am 4. Mai 1868 trat

Rappoldi, zunächst alternirend mit Genée, seine Functionen an und leitete bis 1870 als erster Capellmeister mit künstlerischem Sinn die Prager Oper, worauf er als Violinprofessor an die kgl. Hochschule für Musik in Berlin übertrat — seit 1877 aber wirkt Rappoldi, einer der hervorragendsten Meister seines Instruments, als erster Hofconcertmeister und Lehrer am Conservatorium, seit 1886 auch als Dirigent der Conservatoriums-Concerte zu Dresden. Als Künstler hat er (vermält mit der kgl. sächs. Kammervirtuosin Laura Rappoldi-Kahrer) seinen Namen durch zahlreiche Concert-Tournéen in Europa bekannt gemacht,*) seine Compositionen aber (Sonaten, Streichquartetten, Symphonien, Lieder u. s. w.) sind geschätzt in musikalischen Kreisen. Neben Jahn, Genée und Rappoldi, Musikern von Ruf und Bedeutung, rang sich ein anderer Dirigent in Prag sozusagen „von der Pike auf" d. h. vom Chorknaben zum ersten Capellmeister empor: Ludwig Slansky, der schon unter Jahn's trefflicher Leitung in der Aera Thomé seine besondere Begabung und Befähigung zum Dirigenten dargethan hatte. Slansky war 1838 zu Haida in Böhmen als der Sohn eines der musikkundigen Volksschullehrer alter Aera geboren, von seinen Eltern in die Musik eingeführt und sodann nach Prag gesandt worden, wo er als Chorknabe an der Metropolitankirche bei Sct. Veit unter Domcapellmeister Johann Skraup

*) In La Mara, „Musikalische Studienköpfe" V. Bd. 1882 heißt es: „Man höre nur das Künstlerpaar in seinen vereinten Leistungen, die, als entsprängen sie einer Musikseele, die einheitlichste Gefühlsweise, die gleiche Gediegenheit bekunden! Es gibt kaum Vertreter seines Instrumentes, die hinreißender, elektrisirender als Rappoldi wirken. Mehr hohe Intelligenz und ruhige Abgeklärtheit als Glut und Leidenschaft der Empfindung spricht aus seinem Spiel, und seine eminente Technik verleitet ihn nicht zur leisesten Concession an den Effect, nicht zur geringsten Eigenmächtigkeit oder Stiluntreue gegenüber dem darzustellenden Kunstwerk. Es ist das edel Stilvolle seiner Reproductionen, was wir zuförderst an ihm schätzen. Dieser seiner künstlerischen Art ist die seiner Gattin verwandt. Auch ihr gehen Herz und Phantasie nicht durch mit dem fortwährend wachen Musikverstand, ein starker Wille zügelt und regiert ihr bedeutendes Können. So schmiegt sich ihre Natur harmonisch der des Gatten an."

sang und 1850 (wie bekannt) unter den singenden Knaben im „Propheten" die Bühne des deutschen Landestheaters betrat. 1852 ins Prager Conservatorium aufgenommen, studirte er unter Mildner Violine und macht schon drei Jahre später in einem Conservatoriums-Concerte Aufsehen. Ein Jahr nach Absolvirung (1859) trat der bewährte Schüler in's Theaterorchester, componirte zu zwei Possen, Erstlingswerken Julius Rosen's („Der deutsche Bund" und „Die Faschingsbraut"), welche im Sommertheater das Licht der Welt erblickten, die Musik, avancirte 1862 zum Ballet-Correpetitor und Dirigenten, im nächsten Jahre nach Tauwitz zum zweiten Capellmeister und Chordirector (neben welcher Stellung er ein Jahr noch die Violinprofessur am Conservatorium supplirte), 1868 neben Rappoldi auch zum Dirigenten von Opern, 1871 endlich zum ersten Capellmeister — während sein einstiger Lehrer Joh. Skraup als zweiter Capellmeister und Chordirector wieder in den Verband der Bühne trat.*) Slansky sitzt nun fast 25 Jahre am Dirigentenpulte des Prager deutschen Theaters, wohl hundert und mehr verschiedene Opern sind unter seiner gediegenen Leitung würdig interpretirt worden, jede Novität, die er einstudirte, hatte dadurch schon gewissermaßen die Bürgschaft eines anständigen Erfolges erhalten. Musiker durch und durch, führt Slansky das Scepter des Dirigenten mit ruhiger, sicherer und energischer Hand; das Orchester kennt ihn und respectirt in ihm den seiner Sache allezeit sicheren Meister, den aus seiner Mitte emporgewachsenen Künstler und Dirigenten. Sein Einfluß machte sich stets unter wechselnden Bühnenleitungen im Sinne eines soliden vielseitigen Repertoires und solider künstlerischer Leistungen geltend; er blieb aufrecht im Zusammenbruche, vererbte sich von Direction auf

*) Als 1872 die Thätigkeit Joh. Skraup's am deutschen Landestheater eine Unterbrechung erlitt, wirkte Hans Sitt als zweiter Capellmeister solange, bis Skraup wieder in sein altes Engagements-Verhältniß trat (1873); Anton Sitt dagegen (der Name kennzeichnet die Beiden als Mitglieder einer bekannten Prager Musiker- und Instrumentenmacher-Familie, der auch Frl. Sitt, die Primadonna der čechischen Oper angehört) wirkte mehre Jahre als erster Orchesterdirector im Opernorchester.

Direction und wurde als Leiter großer Orchester-Aufführungen, Oratorien u. s. w. von Bedeutung für das musikalische Prag überhaupt. Als Liedercomponist wird Slansky oft und mit Beifall gesungen, auch zu einem Schauspiel „Der Liebeszauber" von H. Herz (Bearbeitung von Oberländer) schrieb er die Musik und fand damit verdiente Würdigung.

Das Sängerpersonal, das in den einzelnen Phasen der Wirsing'schen Direction die Prager Oper repräsentirte, erhob sich aus etwas verworrenen Anfängen allmälig zu einem Ensemble von achtbarer Güte, ja von Bedeutung.*) Als Heldentenor

---

*) Der Status der Oper war 1864/5 folgender: Regie Herr Wohlstadt. Herren: Bachmann Heldentenorp., Bernard lyr. und Spieltenor, Eichenwald Tenorbuffop., Eilers seriöse Baßp., Franosch 1. Baßp., Handrisch kl. Tenorp., Häger 2. Baryt. und hohe Baßp., Lük Baßbuffo (auch Opernreg.), Robinson 1. Baryt. — Damen: Frl. Beitl jug. Ges.-P., Frl. Fries 2. Gesangsp., Fr. Hallenstein 2. Soubr., Fr. Kainz-Prause 1. dram. Ges.-P., Frl. Köppe 3. Gesangsp., Frl. Lang Altp., Frl. v. Térey 1. color. Gesangsp., Frl. Winkler Soubr. und jug. Gesangspartien. — **Ballet**: Alex. Paul Balletm. und 1. Solot., Alfr. Paul 2. Solot., Frl. Marie Rudolph 1. Solot., Frl. Oetzelberger 2. Solot. — Balletcorps: Herren: Heß, Hyka, Kneisel, Nolly, Snischek, Taubeles, Frls.: Bastl, Brda, Hausdorf, Hoß, Hermine und Caroline Kempf, Kotrausch, Meyer, Richter, Schmakal, Staffa, Teumer, Welsch. — **Chorpersonal**: Herren: Bayer, Böhm, Döhler, Duchek, Duschnes, Goldstein, Häublein, Heber, Mießler, Negedly, Orth, Paksy, Petak, Pineles, Rykl, Stiasny, Wagner, Weiß, Welleba, Wildner, Zysenis; — Damen: Frl. Fischer, Frau Grauert, Frls. Hynek, Langenberg, Lehnert, Fr. Lenners, Frls. Lindner, Lippmann, Malek, Mysliwischek, Fr. Orth, Frls. Polak, Rieß, Rückauf, Ruppert, Schaller, Schmidt, Smela, v. Stremberg, Swoboda, Trieb' Tschirschnitz, Weißbach, Fr. Welleba. — **Orchester**: Herren: Altschul, Auwalsky, Bendiener, Bühnert, Bauer 1, 2, 3, Bendl, Cerha, Chrs, Dolensky, Dussek, Drechsler, Fischer, Husak, Hlawsa, Hrabě, Janatka sen. und jun., Kopetzky, Kidery, Klima, Kunkl, Mayer, Mildner, Müller, Miklas, Mylfort, Plot, Petřina, Posnansky, Pisařowitz, Rangel, Stiebal, Stelzig, Schütz, Schmidt, Smita, Teske, Witek, Wittich, Wiedemann, Wilfert, Frau Lehmann. — Orchesterleitung: Rich. Genée 1. Capellm., Slansky 2. Cap. und Chordir., Prof. Mildner 1. Orchesterdir. und Solosp., Wedral 2. Orchesterdir., Schünemann Dirig. d. Balletmusik, Posnansky 2. Solospieler.

hatte Wirsing noch von seinem Vorgänger Thomé Hrn. Eduard Bachmann übernommen — aber gerade in diese Uebergangszeit fiel eine anhaltende stimmliche Indisposition dieses ehedem „unverwüstlichen" Sängers; schon im Frühjahr 1864 mußte er einen längeren Erholungsurlaub antreten, während dessen Tichatschek, Schnorr v. Carolsfeld, Stéger, Emilio Naudin durch Gastspiele und Bernard als heimischer Vertreter Bachmann's den „primo uomo" der Prager Oper ersetzten. Nach Verlauf einiger Monate kehrte er wieder, hatte glänzende Abende, sah sich aber im Frühjahr 1865 abermals genöthigt, aus Gesundheitsrücksichten einige Zeit der Bühnenthätigkeit zu entsagen. Er verabschiedete sich am 8. April, ging von Prag zur Kräftigung seiner Gesundheit nach Karlsbad, wo er einige Zeit privatisirte, und dann zur Zeit des großen Sängerfestes in Dresden mit durchschlagendem Erfolge gastirte. Schon damals war Bachmann zum Nachfolger Schnorr's in Dresden ausersehen, doch band ihn ein Contract vorläufig an Cassel, wo ihm sofort lebenslängliches Engagement angeboten wurde. Nach der 1866 in Kurhessen eingetretenen politischen Umwälzung und der Uebernahme des Hoftheaters durch die preuß. Regierung erkämpfte sich Bachmann seine Entlassung und trat 1867 sein Dresdener Engagement an. Von Dresden aus gastirte er im Jäner 1868 in München und gefiel derart, daß alle Hebel in Bewegung gesetzt wurden, seinen Dresdener Contract zu lösen. Der König, Richard Wagner, welcher Bachmann schon in Prag als seinen künftigen Siegfried proclamirt hatte, und Bülow interessirten sich für ihn, Wagner hatte ihm speciell den Walter Stolzing in den „Meistersingern" zugedacht. Schließlich wurde auf persönliche Intervention des Königs von Baiern bei dem König von Sachsen Bachmann's Contract gelöst, und am 1. Sept. 1868 trat er sein glänzendes Engagement in München an, das widrige Gesundheitsverhältnisse allerdings bald abbrechen sollten. Bachmann erkrankte zweimal an Diphtheritis, und das zweite Mal blieb eine nachhaltige Schwäche der Stimmkraft zurück, welche den Sänger veranlaßte, im October 1869 einen einjährigen Urlaub zu nehmen. Am 28. Oct. 1869 sang er zum letzten Male.

Obwohl nichts unversucht blieb, die verlorene Stimmkraft wieder zu gewinnen, gelang dies doch nicht mehr. Bachmann bekam zum dritten Male Diphtheritis, und die Aerzte erklärten die Abreise von München, dessen Klima weder ihm noch seiner Familie erträglich sei, als geboten. So ließ sich denn Bachmann in der Vollkraft seines Alters, 1871, pensioniren und beschloß seine Thätigkeit als Sänger. Seitdem lebte er einige Zeit in Tirol, von dem dortigen Klima vergeblich Rückkehr der Stimme erhoffend, zog dann nach Karlsbad in die Vaterstadt seiner Frau und übernahm dort, um sein der Kunst geweihtes Streben nicht aufgeben zu müssen, die Direction des Karlsbader Theaters, die er unter schwierigen Verhältnissen mit Erfolg führte, bis ihn der Tod noch in der Vollkraft seiner Jahre der Kunst und dem Leben entrückte.

Die Frage des Ersatzes für den verlorenen Bachmann wurde nach einigen anderweitigen Versuchen in interessanter Weise gelöst. Im Verbande der čechischen Bühne stand seit 1862 ein junger, mit außergewöhnlichen Mitteln begabter Sänger, der in Leitmeritz entdeckt worden war und bei Thomé freundliche Aufnahme gefunden hatte: Vincenz Vecko, der Neu-Entdeckte, machte in den čechischen Opernvorstellungen Aufsehen, seine Gage steigert sich auf — 100 fl. monatlich und 6 fl. Honorar, wovon ihm aber schuldenhalber etwa die Hälfte „auf die Hand gegeben" wurde. Differenzen mit Director Liegert sowie Ueberanstrengung und finanzielle Rücksichten ließen ihm jedoch einen Tausch mit dem deutschen Theater, den Wirsing im Auge hatte, sehr wünschenswerth erscheinen, und trotz anfänglicher Einwendungen des Landesausschusses gegen den ordnungswidrigen Uebertritt eines Mitglieds des einen Landesinstituts an das andere wurde der Vertrag perfect, als eine Directionskatastrophe am čechischen Theater alle Bedenken zerstreute. Vecko trat am 7. Sept. 1865 als Manrico zum ersten Male im deutschen Landestheater auf: seine Gestalt war keineswegs imponirend, seine Darstellung etwas naiv, seine Aussprache des Deutschen ohrenbeleidigend, dies Alles aber machten seine wahrhaft glänzenden Stimm-Mittel, ein Tenor von Edelmetall, von seltener Schönheit und Kraft, wett. Die Stretta weckte

Beifallsstürme, die befürchteten čechischen Gegen-Demonstrationen blieben aus, der Abend brachte dem bescheidenen Neuling einen vollen Triumph. Die folgenden Debuts (Edgar, Masaniello, Raoul, Robert, Herzog in „Rigoletto) verliefen in ähnlicher Weise: das helle, große Organ, die natürliche Tonbildung, die sichere Intonation in den höchsten Intervallen, die hübsch nuancirte Vortragsweise sicherten Vecko Erfolge, welche seine bereits angedeuteten Mängel nur wenig beeinträchtigten. Erst sein Lohengrin ließ die Grenzen seines vorläufigen Könnens deutlich erkennen, und jede Partie, welche von Vecko deutsche Prosa verlangte, wurde zum Wagestück für ihn, Genuß und Erheiterung zugleich für das Publicum. Gleichwohl ist Vincenz Vecko neun Jahre eine für die deutsche Oper Prags werthvolle Kraft geblieben; die Mängel, welche ihn in den ersten Jahren hemmten, minderten sich im Laufe der Jahre, sein Organ aber entfaltete sich zu voller Kraft und kam mancher Oper, auch mancher interessanten Neuigkeit sehr zu statten: er creirte in Prag den St. Auban in „Santa Chiara" vom Herzog von Coburg, den Richard in Verdi's „Maskenball", den Astorga in Abert's gleichnamiger Oper, Otto in Bruch's „Loreley", den Vasco in der „Africanerin", den Wilhelm Meister in „Mignon", Verdi's „Don Carlos", den Stolzing in Wagner's „Meistersingern" u. s. w. Im Jahre 1872 war durch Anstrengungen im Berufe, übermäßiges Forciren und Unregelmäßigkeiten in der Lebensweise des Künstlers das selten schöne Organ Vecko's bereits derart angegriffen, daß man jeder seiner Leistungen mit Bangen entgegensah: ein Erholungsurlaub brachte keine Genesung, der Sänger scheiterte in Partien, die ihm ehedem nur Siege gebracht hatten, man mußte andere Tenore (Grund, Lederer, Hajos) zur Aushilfe heranziehen, bis endlich sein Verlust besiegelt war: Vecko zog sich nach seinem Geburtsorte Rozdialowitz auf ein von ihm erkauftes Landgut zurück, die Lungenkrankheit aber, die ihn erfaßt hatte, machte so rapide Fortschritte, daß er schon am 13. Juni 1874 im 40. Lebensjahre verschied. Das Personal des Landestheaters ehrte sein Andenken durch Aufführung des Mozart'schen Requiems in der Teinkirche.

Sein Nachfolger, Sigmund Hájos, der statt des slavischen den magyarischen Accent auf die Bühne mitbrachte, kam zunächst (1873 und 74) von Leipzig auf Gastspielausflüge nach Prag, empfahl sich durch sympathische wenn auch nicht imponirende Mittel, künstlerische Schulung, verständniß- und temperamentvolle Darstellung und trat am 7. April 1874 als Eleazar in der „Jüdin" sein Engagement an — er war der erste Rhadames in „Aïda" zu Prag und gehörte dem deutschen Landestheater bis zum Schluß der Wirsing'schen Direction (April 1876) an, worauf er sich der italienischen Oper zuwandte, an hervorragenden Bühnen Italiens sang und schließlich am Pester ungarischen Nationaltheater, also in seiner Heimat, als Heldentenor ein weites und würdiges Feld für seine künstlerische Thätigkeit fand.

Mit Bachmann war von der Thomé'schen Oper auch Bernard, ein Sänger von äußerster Zuverlässigkeit und Solidität, der über die ärgsten Tenornöthen kühn und sicher hinweghalf, zur Wirsing'schen übertreten; sein Faust, Ottavio u. s. w. erwarben ihm verdiente Anerkennung, aber auch den Paris in der „schönen Helena" hat er in Prag creirt. Bernard behauptete sich einige Zeit noch neben Becko und verließ 1866 das Prager Engagement. Kürzere Zeit gehörten die Tenore Neudolt, Geist, Zinkernagel, Henrion und Franke*) der Prager Bühne an — erst 1869 kam wieder einige Stabilität in die Fächer des lyrischen Tenors und Tenorbuffos. In letzterer Eigenschaft war 1868 Polenz ins Engagement getreten, hatte seine besondere Brauchbarkeit in der Operette erwiesen und fand in dieser Sphäre sowohl wie in den Buffo-Rollen der Oper starke Verwendung, bis er 1873 sich plötzlich verflüchtigte und durch Theodor Cassio, einen Opern- und Operetten-Tenor von liebenswürdigen aber bescheidenen Mitteln, eleganter Erscheinung und gewandter Darstellung ersetzt wurde. Cassio (recte Kassowitz) war ein geborener Prager, hatte bei Meisterin Lehmann seine Gesangsstudien gemacht, an bedeutenden deutschen Bühnen Engagement als Operettentenor gefunden, worauf

*) Franke stand zweimal, 1863—64, dann 1867—69 im Engagement und stellte als Bois-Rosé, Tamino u. s. w. seinen Mann.

er (Sept. 1873) als Nemorino, Peter Iwanow und Paris („Helena") in Prag debutirte und alsbald in den Verband der Bühne trat. Er war der erste Ange Pitou („Angot"), Arthur Bryk („Carneval in Rom"), Marasquin („Giroflé") der Prager Operette, schied 1876 von dem Theater seiner Vaterstadt, wirkte noch zu Frankfurt, Wien, Brünn, Marienbad und Breslau und starb im 36. Lebensjahre zu Wien. — Als lyrischer Tenor trat im Mai 1869 nach erfolgreichen Debuts als Lyonel und Max Herr Hartmann, von Nürnberg kommend, in den Verband der Bühne, der er mit seltenem Pflichteifer, ein weites Rollengebiet beherrschend, bis zum Abschluß dieser Directionsperiode angehörte. Sein Organ entbehrte nicht der Kraft und Fülle, war gleichmäßig ausgebildet und vortrefflich geschult; er hat den Romeo in Gounod's „Romeo und Julie" und David in den „Meistersingern" in Prag eingeführt, und sich namentlich in letzterer Partie, die er durch lebhafte, gewandte Darstellung zu voller Wirkung brachte, Anerkennung und Beifall gewonnen. Im Laufe der Jahre allerdings zeigte sein Organ merkliche Spuren der Ermüdung, verlor an Schmelz und Kraft und vermochte nicht mehr allen Anforderungen zu genügen. Auch eine krankhaftige Kurzsichtigkeit hemmte den rastlos strebenden und thätigen Sänger in seinem Berufe und schädigte seine weitere Bühnen-Carrière. — Die Reihe der Tenore in dieser zwölfjährigen Periode abschließend, gedenken wir der Vollständigkeit halber auch an dieser Stelle der Herren Hassel und Eichenwald, die neben ihren Functionen als Komiker noch immer als „Tenorbuffos, Spiel- und Operettentenore" im Status geführt wurden und dem Operetten-Ensemble ihre guten Dienste leisteten. Hassel waltete überdies von 1866 bis 1869 wieder als Opernregisseur (1864 hatte Wohlstadt, 1865 der Baßbuffo August Lük die Opernregie geführt), worauf Ludwig Simon, natürlich unter steter Oberleitung Wirsing's, 1870—76 dieses Amt bekleidete.

Der erste Baryton, den Wirsing den Pragern vorstellte, Hr. Robinson, ein Sänger von schönen Mitteln und künstlerischer Bildung, schied schon vor Ablauf des ersten Contractjahres —

wie es scheint, infolge acuter Differenzen mit der Direction — von der deutschen Bühne, gastirte zunächst am čechischen Landestheater und fand sodann an anderen Bühnen sein Glück; erst 1869 kehrte er als Gast wieder, und ein lebhafter Empfang zeugte von den Sympathien, die er sich in kurzem Engagement erworben. Als Ersatz traf ein Gast aus Graz, Hr. Eghardt, ein, der alle Bedingungen für die würdige Ausfüllung des vacanten Faches zu erfüllen schien. Eghardt, der im Josephstädter Theater in Wien bei der denkwürdigen ersten Tannhäuser-Vorstellung Wolfram gewesen war, stellte sich am 15. Jäner 1865 als Luna vor, nahm durch Erscheinung, routinirte Darstellung und künstlerische Behandlung seiner sympathischen, wenn auch nicht durch Sonorität und jugendlichen Glanz imponirenden Mittel für sich ein und trat am 28. April als Car in „Car und Zimmermann" sein Engagement an, das er unter wechselnden Verhältnissen fast zwei Jahrzehnte behaupten sollte — er hat als erster Baryton in Prag den Rene in Verdi's Maskenball, Lothario in „Mignon" und den Nelusco creirt; als aber sein Organ erschlaffte und den Anforderungen dieses Faches zu genügen nicht mehr im Stande war, übertrat er (1869) in die Sphäre der Baßbuffo-Rollen: aus dem Car wurde ein trefflicher van Bett, aus Wolfram und Telramund ein vorzüglicher Beckmesser. Auf diesem Felde künstlerischer Thätigkeit finden wir Eghardt noch wieder. — Seine Erbschaft als Baryton trat 1869 Krejči an, der sich als Prinz-Regent einführte, durch seine Mittel und sein Können Terrain gewann, aber schon im Frühjahr 1870 von dannen zog. Nun war es Adalbert Schebesta, bisher wie Vecko eine Perle der čechischen Bühne, welcher mit Einem Schlage allen Verlegenheiten ein Ende machte. Zu Wodnian in Böhmen 1844 als Sohn armer Eltern geboren, war Schebesta als Sängerknabe im Minoritenkloster zu St. Jacob in Prag in die Anfangsgründe der Musik eingeführt worden, mußte aber zu einem „ehrlichen" Handwerk greifen, kletterte als ehrsamer Schornsteinfeger in den Rauchfängen seines Geburtsortes herum, verfehlte jedoch nicht, gleichzeitig als Mitglied des dortigen Gesangsvereins seine blendenden Stimm-Mittel geltend

zu machen. Er wurde bemerkt, das čechische Landestheater nahm ihn in seinen Chor auf, aus welchem er sich bald zu Solo-Leistungen erhob. Director Wirsing, auf den unter bescheidenen Gage-Verhältnissen an der čechischen Bühne wirkenden Bariton aufmerksam gemacht, beeilte sich 1870, den abgehenden Krejči durch den hoffnungsvollen Sänger zu ersetzen. Am 21. April stellte sich Schebesta dem deutschen Publicum als Luna vor — neben ihm sangen Becko den Manrico, die Damen Hofrichter und Gindele die Leonore und Azucena — und das Auditorium jubelte dem Debutanten zu, der durch eine angenehme persönliche Erscheinung, durch die seltene Schönheit und Kraft seines Organes, eines Barytons von hellem Timbre und großem Umfang, durch Reinheit der Intonation, Wärme des Vortrags und Deutlichkeit des gesungenen Wortes Alles für sich einnahm. Seine weiteren Debuts als Wolfram, Tell, Nelusco, Valentin verstärkten noch diese günstigen Eindrücke: der neue Baryton, welcher am 25. Mai als Nevers sein Engagement antrat, zählte zu den ausgesprochenen Günstlingen der Theaterbesucher und diese Gunst blieb ihm thatsächlich „treu bis zum Tode". Ein mit außergewöhnlichen Mitteln begabter, musikalisch durchaus sicherer Sänger, welcher wie in der Oper so auch im Concertsaale und auf dem Kirchenchore erfolgreich wirkte, ein liebenswürdiger Charakter, gehörte Schebesta zu den angesehensten Persönlichkeiten nicht allein in der Bühnenwelt sondern überhaupt in der Prager Gesellschaft. Mit der deutschen Sprache wurde er rascher vertraut als sein College Becko, der slavische Accent in seiner Prosa fiel auf, aber störte nicht übermäßig und wurde um seiner anderen Vorzüge willen gern überhört, ebenso wie man ihm einen gewissen Uebereifer in der Darstellung, eine übergroße Süßlichkeit im Vortrage lyrischer Partien gern verzieh. Schebesta creirte in der Wirsing'schen Directionsperiode den Posa in Verdi's „Don Carlos", Hans Sachs in den „Meistersingern", den Thomas'schen Hamlet, Juda in Rubinsteins „Makkabäern", Amonasro in „Aïda" u. s. w. In der nächsten Directionsperiode war ihm noch Gelegenheit zu mancher glanzvollen Leistung geboten.

Als erster Baß hatte sich von Thomé 1864 Albert Eilers auf die neue Aera vererbt, empfahl sich jedoch schon im April 1865 gleichzeitig mit Frau Kainz-Prause und Bachmann unter Beifall und Blumen mit dankenden Abschiedsworten von Prag. Sein Nachfolger war Gustav Siehr, der 1863 nach absolvirtem medicinischem Examen die Sänger-Carrière erwählt, seinen sympathischen, kräftig und vollklingenden Baß sorgfältig ausgebildet und in Neustrelitz sowie in Gothenburg gewirkt hatte, ehe er den ehrenvollen Ruf nach Prag erhielt. Mehre Aspiranten auf das nach Eiler's Abgang verwaiste Fach waren bereits verunglückt, als Siehr am 20. Mai 1865 als Cardinal in der „Jüdin" debutirte und mit „seines Basses Grundgewalt" entschieden durchschlug. Sein Plumckett machte dasselbe Glück, und mit 1. Juli war sein Engagement vollzogen, ein Sarastro von seltener Güte, ein stets zuverlässiger Vertreter des ersten Baß-Faches gewonnen. Von der Dienstwilligkeit und Vielseitigkeit Siehrs zeugt es, daß er, der würdige Cardinal und Oberpriester („Africanerin"), auch als Graf Oscar die Première des Offenbach'schen Blaubart verherrlichte, und das Bedauern war allgemein, als der dem Ensemble so werthvolle Sänger, welcher in Prag ein ganzer Künstler geworden war, der Bühne im Frühjahr 1870 wieder verloren ging. Er nahm in „Guido und Ginevra" gleichzeitig mit Krejči und der Primadonna Szégal Abschied, nahm Engagement in Wiesbaden, wirkte 1876 als Hagen in den Bayreuther Festspielen mit großen Ehren mit — eine Leistung, der von Richard Wagner das Lob einer „Musterleistung" zuerkannt wurde — gastirte hierauf an den bedeutendsten deutschen Bühnen und in den vornehmsten Concertsälen, und übertrat nach einer glänzenden Abschiedsfeier von Wiesbaden als erster Bassist an die Münchener Hofoper. Der König von Bayern hat sein Verdienst durch Verleihung der goldenen Ludwigs-Medaille geehrt, R. Wagner seine Bedeutung durch die Zutheilung des Gurnemanz im „Parsifal" erneuert anerkannt. Wie schwer es in Prag hielt, einen Sänger von diesem Werthe zu ersetzen, zeigte eine Reihe von Probegastspielen, welche u. A. die Bassisten Zichler, Neß (einen besonders tüchtigen Sänger von gründlicher mu-

sikalischer Schulung), Eichberger nach Prag führten, bis man endlich in Josef Chandon den rechten Mann gefunden zu haben glaubte, während Eichberger, ein sehr verwendbarer, darstellerisch gewandter Sänger, als „Bassist für Alles" lange Zeit eine schätzbare Aushilfskraft blieb, der man, so lange die Stimm-Mittel ausreichten, auch einen Mefisto und sonstige erste Partien zumuthen konnte. Chandon hatte schon im Juni 1869 als Cardinal, Landgraf und Sarastro debutirt und im Verhältniß zu anderen Candidaten günstige Eindrücke hinterlassen; nach einem erneuerten Probegastspiel trat er im Frühjahr ins Engagement und faßte allmälig Fuß, so daß man seinen Abgang (letztes Auftreten 30. März 1873) als Verlust empfand. Wie im Tenor- und Baryton-Fach kam auch in dieser Sphäre der Ersatz vom čechischen Theater: ein junger, stimmkräftiger Sänger dieser Tochter-Bühne des deutschen Landestheaters, Wenzel Dobsch, debutirte am 5. April 1873 als Cardinal und bewährte sich sofort als berufener Tiefbaß. Dobsch hatte eine kurze Sänger-Carrière hinter sich. Zu Prag (8. Febr. 1846) geboren und durch eine Familienstiftung für das Gymnasialstudium und eventuell den geistlichen Stand bestimmt, hatte er bald das Seminar mit der Gesangsschule vertauscht, nahm im Pivoda'schen Institut zu Prag Musikunterricht, versuchte jedoch seiner bedrängten materiellen Lage wegen schon nach achtmonatlichem Studium auf den Brettern der čechisch-nationalen Bühne sein Glück. Sein Organ, ein mächtiger, sonorer Tiefbaß von edler und sympathischer Klangfarbe, machte Aufsehen, seine musikalische Begabung erleichterte ihm die Ausbildung und nur eine gewisse Befangenheit, von welcher er sich selten befreien konnte, übte mitunter einen schädigenden Einfluß auf seinen Vortrag. Im Uebrigen war der neue Baß ein Muster an Pflichteifer Verläßlichkeit und rastlosem Streben — seine edlen Stimm-Mittel, eine seinem Rollenfache durchaus entsprechende Erscheinung und verständige Darstellung bewährten sich in zahlreichen Leistungen: er war Prags erster Lorenzo in „Romeo und Julie" und Jojakim in den „Makkabäern" und blieb dem Institute noch in weiteren Directions-Perioden treu. — Von den übrigen Bassisten der

Wirsing'schen Aera registriren wie die Hrn. Franosch (1864—5, sang u. A. den Leporello und Falstaff) und Brandstöttner (1865—66), die in erster Linie neben Eilers und Siehr standen, dann Haeger (1864—66), Duschenes (1865—67), Roth, Rezny, Kupfer, Weixlbaum und Hessel (mit kürzerer Wirksamkeit), endlich Mader, einen durchaus soliden, pflichttreuen Sänger, der von 1866 bis 1879 in zweiten Baß- und Barytonpartien seinen Mann stellte und auch bei kirchenmusikalischen Aufführungen mit Erfolg wirkte. Als Baßbuffo war nach dem Abgang Krén's der Opernregisseur Lük eingetreten, ohne Krén zu ersetzen; er wurde nach mehren anderen Gastspielen (es sangen u. A. temporär die Hrn. Roth und Hynek) 1866 von dem Buffo Adolf Uttner abgelöst. Der neue Baßbuffo war (1. Dec. 1838) zu Coblenz geboren, ursprünglich zum Maler ausersehen, 1859 für kleine Baßpartien an das Dresdener Hoftheater engagirt und dort von Mitterwurzer zum Sänger gebildet worden, worauf er den Bühnen von Hannover, Wiesbaden, Frankfurt a. M. und Königsberg angehörte; er debutirte als Mefisto, in einer Glanzrolle Krén's, forderte mit seinem umfangreichen und kräftigen Organ, seiner drastischen, verständigen Darstellung Achtung und ersang sich als Falstaff sein definitives Engagement. Während seiner Wirksamkeit in Prag (bis 1870) machte er sich nicht nur der großen und komischen Oper sondern auch der Operette dienstbar; er war in Prag der erste Laërtes in „Mignon", „creirte" aber auch den Popolani in „Blaubart" und den „Puck" in der „Großherzogin von Gerolstein"; nach seinem Abgang*) übernahm, wie bereits bemerkt, Eghardt das vacante Fach.

Von den Damen des Opernpersonals war es bei Eintritt der neuen Direction vor Allen Frau Kainz-Prause, welche durch ihr nie versagendes und vielseitiges Können dem schwankenden Ensemble zur Stütze wurde; sie war in Wahrheit der

---

*) Uttner wirkte nach seinem Abschied von Prag vier Jahre in Mainz, acht Jahre in Zürich und Basel und ist gegenwärtig als „seriöser Baß" und Regisseur in Halle a. Saale engagirt.

„Atlas der Prager Oper", in dramatischen und Coloratur-Partien siegreich. Sie sang die Agathe,*) das Gretchen, die Donna Anna, Leonore in „Fidelio" und war bereit, auch als „Coloratur-primadonna" einzutreten, wenn es Noth that. Aber schon mit 8. April 1865 schied die „Universal-Sängerin" unter herzlichen Ovationen von Prag, und eine „Uebergangsperiode" trat ein. Zunächst nahm Frl. Therese Schneider, die im Februar als Donna Anna, Norma und Valentine debutirt hatte, den Platz der schwer Vermißten ein, eine jugendliche, begabte Sängerin, die Aufmunterung verdiente, zur künstlerischen Höhe ihrer Vorgängerin aber noch nicht herangereift war. Neben ihr sollte vom September Frl. Freitag, eine Schwester der ehedem unter Stöger engagirten Sängerin gleichen Namens, wirken, nach einigen Wochen jedoch wurde in einer temperamentvollen und interessanten Ungarin, Frl. Gabriele Szégal, welche von Lemberg kam und im November als Elvira („Ernani") sowie Valentine durchschlagende Erfolge errang, der beste Ersatz für die verlorene Prause begrüßt. Im Frühling 1866 trat sie als Alice ihr Engagement an und belebte manche Oper durch ihre „schneidige" Darstellung, durch die Kraft und Fülle ihres Organs. Sie hat die Leonore in Abert's „Astorga", die Loreley in Bruch's gleichnamiger Oper, die Selica in der „Africanerin" für Prag geschaffen; ihre künstlerische Individualität wies sie vornehmlich auf Partien hin, in denen die Gewalt und Größe ihres Organs, ihr lebhaftes Temperament zur Geltung kommen konnte — für die Darstellung poëtischer Idealgestalten, wie der Elsa, Elisabeth u. s. w. erschien sie zu ungezügelt und gesund. Als Ginevra in Halévy's neustudirter Oper „Guido und Ginevra" nahm die Primadonna nach vierjähriger Wirksamkeit 1870 Abschied von Prag, um ihre Carrière weiterzuverfolgen, und wurde von Adele Loewe ab-

*) „Der Freischütz" wurde 1864 in folgender Besetzung gegeben: Agathe-Kainz-Prause, Max-Bachmann, Kilian-Eichenwald, Erbförster-Eilers, Aennchen-Frl. Winkler, Fürst-Hr. Serpentin, Klausner-Herr v. Reden, Caspar-Franosch, erste Brautjungfer-Frl. Köppe. Dieses Ensemble verlor sich indeß rasch.

gelöst. Schon im Mai 1869, als die blonde, blendend schöne Sängerin (sie datirte ihr letztes Engagement vom Darmstädter Hoftheater, gehörte aber damals der Nürnberger Bühne an) als Margarethe, Valentine und Leonore („Fidelio") gastirte, wurde sie mit gelindem Enthusiasmus begrüßt — man bewunderte den in allen Registern gleichmäßig ausgebildeten Sopran, den niemals forcirten, immer natürlichen Vortrag, zahlreiche an die Harriers-Wippern und Vitali erinnernde geistreiche Züge, und diese Bewunderung wiederholte sich, als sie am 6. März des nächsten Jahres als Elisabeth in „Tannhäuser" in den Verband der Prager Bühne trat. Adele Loewe war gewissermaßen der lebendige Gegensatz ihrer Vorgängerin Szégal; war diese die Verkörperung der „schwarzen, feurigen Magyarin", so sah man in Jener die berufene Darstellerin blonder, idealer deutscher Mädchengestalten; sie war eine poëtische Elsa und Elisabeth, sie war das erste, liebenswürdige Evchen in den „Meistersingern", und Thomas' „Hamlet" verdankte ihrer Ophelia in der Hauptsache seinen Erfolg. Die überschwängliche Gunst, welche das Publicum der Primadonna zuwandte, blieb übrigens nicht ohne nachtheiligen Einfluß auf dieselbe; sie entzog dem Repertoire ihre Mitwirkung öfter als gerechtfertigt war, strebte eine Lösung ihres Vertrags an, um noch höheren Zielen zuzustreben und übersah die zarte, schonende Rücksicht, die man um großer Vorzüge willen offenbaren Mängeln ihres Organs, das sich in der Höhe immer weniger dienstwillig zeigte, entgegenbrachte. In den letzten Monaten ihres Engagements schien sie mehr Gast als ständige Kraft; am 24. April 1873 nahm sie auch formell als Recha Abschied, debutirte in der Wiener Hofoper, ohne durchzuschlagen, und nahm sodann Engagement in Rotterdam — sie wirkte später noch an hervorragenden deutschen Opernbühnen, ohne die Prager Bühne jemals wieder zu betreten.

Diesmal war ein mehr als ausreichender Ersatz rasch zur Stelle. Wenige Tage nach dem Abschieds-Benefiz der Loewe, 29. April 1873, debutirte Marie von Moser, als Gräfin in „Figaros Hochzeit", nahm sofort die volle Aufmerksamkeit und Aller Sympathien für sich in Anspruch und entschied mit ihren

weiteren Proberollen (Selica und Senta) den glänzenden Erfolg des Gastspiels, ihr Engagement unter den ehrenvollsten Bedingungen. Sie ist eine der hervorragendsten Sängerinen geworden, welche die Prager Bühne geziert haben; Wenige haben wie sie die Liebe und Achtung eines streng-wägenden, kalt-kritischen Publicums besessen wie sie, Wenige eine Popularität in der Moldaustadt erreicht wie sie. Marie v. Moser (1848 in Wien geb.) hatte ihre erste musikalische Ausbildung am Wiener Conservatorium genossen, war mit sechzehn Jahren bei ihrem Austritt aus der Anstalt mit der Medaille prämiirt und alsbald der Bühnenthätigkeit zugeführt worden: sie sang in Pest und Brünn, wurde in dreijährigem Engagement ein Liebling der Grazer, wirkte während einer Saison mit großem Erfolg in Bremen, gastirte in Holland und an mehren deutschen Bühnen, worauf sie dem Rufe Wirsings nach Prag folgte. In Bremen hatte sie als Eva in den „Meistersingern" Gnade vor den Augen Richard Wagners gefunden, der ihre Leistung durch Worte und Blumen anerkannte — nachmals besuchte die Künstlerin den Meister wiederholt in Bayreuth, er selbst nahm mit ihr die weiblichen Hauptpartien seiner Werke durch, erklärte sie als eine der berufensten Interpretinen derselben und dachte ihr bei den Festspielen die Sieglinde zu, ein Project, das allerdings an der Unmöglichkeit einer längeren Entfernung der Sängerin von der Stätte ihres ständigen Wirkens scheiterte. Was Frau v. Moser der Prager Bühne in drei Directionsperioden geleistet, wird noch betont werden müssen; eine Reihe neuer Opern dankte ihr in erster Linie ihren Prager Erfolg; unter Wirsing creirte sie die „Aïda", die Cleopatra in Rubinstein's „Makkabäern", später die „Königin von Saba", „Carmen", „Herodias", Helena in „Mefisto", bis sie endlich Ortrud, Brünhilde und Isolde wurde. Marie v. Moser — mit Oberstlieutenant Eduard Ritter von Steinitz in glücklichster Ehe vermält — ist als Frau und Künstlerin seit ihrem Kommen gleich geschätzt und ausgezeichnet worden. Sängerin von gründlicher musikalischer Bildung und wahrhaft künstlerischem Sinn, verschmäht sie jede Effecthascherei, wendet an jede Partie — ob dankbar oder undank-

bar — dieselbe Sorgfalt des Studiums und beherrscht das ganze classische wie moderne Repertoire aller Stylrichtungen; sie ist ebenso Mozart- wie Wagner-Sängerin und verbindet mit künstlerischem, empfindungswarmem und ausdrucksvollem Vortrage schauspielerisch interessante Auffassung und dramatische Gestaltungskraft, so daß sie Partien aus Einem Guße zu schaffen und wohl jede Leistung harmonisch durchzuführen vermag. Ihr Organ ist allmälig zum umfangreichen Mezzosopran von Kraft und Wohllaut geworden, ihre edle und imponirende Erscheinung hebt noch den Eindruck ihrer künstlerischen Darbietungen, durch welche ein eigener idealer, künstlerisch vornehmer Zug geht. Zarte poëtische Gestalten wie eine Senta, Elsa, Elisabeth, ein Gretchen oder Fidelio lagen ihrer Individualität am nächsten, doch weiß sie auch entgegengesetzte Charaktere wie eine Ortrud oder Königin von Saba mit dämonischer Gluth zu erfüllen und zu voller Wirkung zu bringen. Sie hat in den einzelnen Phasen ihrer Prager Künstlerlaufbahn, zum Theil aber auch in einer und derselben Periode ihres Wirkens die Elsa und Ortrud, Bertha und Fides, Euryanthe und Eglantine, Aïda und Amneris, die Valentine und Margarethe (Hugenotten), Norma, Selica, Lucrezia, Margarethe (Faust), Saba, Armida, Frau Fluth, Elisabeth (Tannhäuser), Recha, Senta, Donna Anna, Carmen u. s. w. gesungen, ein Repertoire, das in seiner inneren Verschiedenheit allein schon die Vielseitigkeit und das seltene künstlerische Vermögen der Sängerin offenbart, ja selbst das Nandl im „Versprechen hinterm Heerd" lag noch innerhalb der Grenzen dieses außergewöhnlichen Könnens. Auch als Concertsängerin hat Marie v. Moser Lorbeeren geerntet, und in der besten Gesellschaft Prags, in den ersten Kreisen der Moldaustadt ist sie als Dame und Urheberin künstlerischer Veranstaltungen seit Jahren geschätzt; ihrer Anregung ist manches wohlthätige Werk zu danken, das in diesen Sphären mit Hilfe der Kunst geschaffen wurde.

War im Fache der dramatischen Sängerin nach anfänglichen Schwierigkeiten durch den Gewinn hervorragender Kräfte eine gewisse Stabilität erzielt, so sollten sich die Verhältnisse auch im

Coloraturfache allmälig ähnlich gestalten. Nach dem Eintritt der Aera Wirsing debutirten zunächst die Damen Kropp und Gelpke, erst im Sommer aber trat eine Coloratursängerin, Frl. v. Terey, die trotz künstlerischer Anfängerschaft mit trefflichen Mitteln und einnehmender Erscheinung ihr Publicum eroberte, thatsächlich ins Engagement. Sie führte sich als Rosine, Martha, Amina ein, wurde auch ein zierliches Zerlinchen in „Don Juan", verließ jedoch schon mit 1. Juli 1865 die Prager Bühne, nachdem sie als Margarethe noch einen blumenreichen Abschied genommen hatte. Als Remplaçantin war zuerst Frl. Jelinek ausersehen, im September aber führte sich die verlorene Jenny Brenner, welche im čechischen Theater Triumphe gefeiert hatte, als Margarethe von Valois wieder ein; ihre frühere Bedeutung für die Bühne konnte sie jedoch nicht wiedergewinnen, immer seltener war sie zu hören, viele Partien des Coloraturfachs übergingen an Fräulein Huttary, die neue und erfolgreiche Vertreterin des „jugendlichen" Faches. Am 31. Juli 1869 nahm Jenny Brenner, deren allmäliges „Verschwinden" von der Kritik lebhaft beklagt worden war, in einer bewegten Benefizvorstellung Abschied von Prag. Man gab Fragmente aus „Johann von Paris", „Dinorah" und „Lucia"; die Beifallsstürme schienen nicht enden zu wollen, es regnete Kranzspenden, man betrauerte den Abgang einer Sängerin von seltener künstlerischer Vollendung, welche in allen Registern bis in die dreigestrichene Octave gleiche Klangfülle des Organs und eine gleich brillante Technik entwickelt hatte — die Philine war die letzte große Partie, die sie in Prag „creirt" hat. Die Sängerin, deren Gesundheitsverhältnisse allmälig auf das Prager Repertoire schädigend eingewirkt hatten, starb am 27. Jäner 1878 zu Hermannstadt im Alter von fünfzig Jahren. Ihr Contract war noch in voller Kraft, als Wirsing bereits alle Anstalten traf, das Coloraturfach neu zu besetzen. Es gastirten Frl. v. Terey (nun von Hamburg kommend), Frl. Bartelli, eine Schülerin Carrions, Pauline Castri von der Pariser italienischen Oper, Natalie Haenisch von Dresden, die als Martha und Isabella entschiedene Erfolge hatte, endlich Gabriele Hofrichter von Nürnberg,

welche denn auch im August 1869, also nach dem Abgange der Brenner, als Rosine ihr Engagement antrat; dieselbe Partie war aber auch bereits Ende Juni 1871 ihre Abschiedsrolle — sie ging an das Hamburger Stadttheater und führte sich im September desselben Jahres mit glänzendem Erfolge dort ein. In Prag war die Stuttgarter Hofopernsängerin Camilla Klettner, die bekanntlich in der Prager Musikwelt sozusagen heimatberechtigt war und schon 1865 als Dinorah, Margarethe, Gilda und Susanne mit entschiedenem Glück an ihrer Heimatbühne gastirt hatte, als Ersatz in Aussicht genommen; sie erschien nun als Traviata und nahm durch künstlerischen Geschmack, Routine und vorzügliche Methode für sich ein, vermochte jedoch eine heftige Indisposition nicht niederzukämpfen und brach deshalb ihr Gastspiel ab, worauf Frl. Elise Deichmann (von Breslau) als Königin der Nacht, Martha, Margarethe v. Valois und Regimentstochter ihr Glück versuchte und fand. Ihr helles Organ bewegte sich sicher und leicht selbst in der schwindelnden Piccolo-Region, das Diapason dieses Organs wurde geradezu als Specialität bezeichnet, die Mittellage war weniger sonor, die Coloratur noch nicht vollendet, die große Jugend der anmuthigen und auch darstellerisch gewandten Sängerin indeß ließ weitere Fortschritte erwarten. Eine entsprechende Frist zur Entwickelung aber war ihr in Prag nicht gegönnt; schon mit Ende August 1873 beschloß sie ihr künstlerisches Wirken daselbst. Die Remplaçantin war diesmal glücklicherweise nicht fern. Noch in demselben August debutirte Marie Erhart vom Dresdener Hoftheater als Gilda und nahm mit ihrem sympathischen, umfangreichen, in allen Registern sonoren Sopran, ihrer correcten Coloratur und lebhaftem Temperament sofort derart für sich ein, daß ihr Engagement noch vor Absolvirung der übrigen Proberollen perfect wurde. Sie trat es im Herbst an und blieb nun bis 1878 im Verbande der Prager Bühne und im vollen Besitze aller Sympathien; während dieser Jahre hat sie fast alle Partien des Coloraturfachs mit Erfolg gesungen und eine Reihe neuer Rollen, u. A. die Julie in „Romeo und Julie", Javotte in „Der König hat's gesagt", Christine im „goldenen Kreuz",

Diana in „Diana von Solange", Noëmi in den „Makkabäern" und Sulamith in der „Königin von Saba" für Prag creirt.

In der Sphäre der Alt- und Mezzosopranpartien waren nach dem Abgang der Damen Prochazka und Zawiszanka große Lücken auszufüllen. Die erste Sängerin, die in die Bresche trat, war Frl. Hofer; sie löste nach wenigen Wochen wegen einer Disciplinarstrafe, welche die Bühnenleitung einer Versäumniß halber über sie verhängt hatte, das Engagement, und nach einigen halb oder ganz verunglückten Debuts anderer Sängerinen trat im Herbst Frl. Lang als Altistin an ihre Stelle, ohne daß damit die Serie sonstiger Probegastspiele unterbrochen worden wäre: man hörte im Winter Frl. Minoll, eine nicht unbegabte Anfängerin, im Frühjahr 1865 aber führte sich Mathilde Perechon mit der Nancy in „Martha" als berufene Mezzosopranistin ein und trat im Sommer als Fides ihr Engagement an, das sie nun eine Reihe von Jahren (bis 1873) mit Ehren behaupten sollte. Sie war trefflich als Ortrud und Frau Reich, Marthe in „Faust", Pamela in „Fra Diavolo", Magdalena in den „Meistersingern", Fatime in „Oberon", Elvira in „Don Juan", Eboli in „Don Carlos", Gertrud in „Hamlet", Arsaces in „Semiramis", sie war aber auch die erste Mignon Prags. Neben ihr wirkte von Herbst 1866 bis 1867 als Altistin Frau Schmidt-Prochazka, welche in dem letzteren Jahre durch einen frühen Tod der Bühne entrissen wurde, 1868—9 Frl. Klosat, vom 1. Aug. 1869 ab Frau Plodek, eine musikalisch vorzüglich gebildete Sängerin, zuverlässig in allen Aufgaben, für welche sie herangezogen wurde, pflichteifrig in den undankbarsten sowie Partien — sie ist noch heute als zweite Mezzosopranistin, komische Mutter in Oper und Operette auf der Prager Bühne und als Gesangslehrerin am Prager Conservatorium thätig; mehre Sängerinen in hervorragender künstlerischer Position danken ihr die solide Basis ihres Könnens. — Die Erbschaft der Perechon trat Ende Mai 1873 Frl. Löscher (von Rotterdam kommend) an; sie absolvirte als Fidelio und Ortrud glückliche Debuts, verwaltete ihr Fach aber kaum ein Jahr, worauf eine Künstlerin von seltener Kraft und ungewöhnlichem

Umfange der stimmlichen Mittel, Frl. Henriette Burenne, als Fides, Ortrud und Nancy ihre besondere Eignung für das vacante Fach erwies und mit 9. Juni 1874 als Maffio Orsini in den Verband der Bühne trat. Eine imposante Erscheinung, ausgerüstet mit einem gewaltigen, markigen Mezzosopran, hat diese Sängerin in zweijährigem Engagement eine Reihe hervorragender Leistungen bewundern lassen; sie creirte mit besonderem Gelingen die Leah in Rubinstein's „Makkabäern" und Amneris in „Aïda" und wurde schwer vermißt, als sie mit Schluß der Wirsing'schen Aera von der Prager Bühne schied.*)

Eine Reihe freundlicher, zum Theil bedeutender Talente zogen in der Sphäre der sogenannten jugendlich-dramatischen, lyrischen Sängerinen und Opern-Soubretten während der zwölf Jahre Wirsing'schen Waltens an dem Prager Publicum vorüber. Mit der neuen Direction kamen die Damen Beitl und Winkler, die sich im nächsten Jahre empfahlen, 1865 wurde in Frl. Flies eine vielverwendbare Kraft gewonnen, die man als Azucena, Gretchen, Gräfin in „Figaro" aber auch als die erste „schöne Helena" bei der Première der Offenbach'schen Operette in Prag sowie als erste „Galathea" sah — sie schied schon ein Jahr später von der Stätte eines so vielseitigen Wirkens. Neu-Engagements waren umsomehr geboten, als nun dem deutschen Theater nicht mehr wie ehedem Kräfte der čechischen Oper zu Gebote standen; die letzte hervorragende „gemeinsame" Opernkraft war Frl. v. Ehrenberg gewesen. So begrüßte man es denn als erfreuliches Ereigniß, als am 13. April 1866 ein neues Gretchen, Frl. Carla Huttary, mit vollem Erfolge debutirte. Die Sängerin nahm

*) Henriette Luise Johanna Burenne recte Burhenne, geb. zu Kassel, war schon in den 60er Jahren in einem Prager Conservatoriums-Concert mit Erfolg aufgetreten, gastirte nach ihrem Abgang von der Prager Bühne (1876) an der Wiener Hofoper, nahm ein Engagement am Hamburger Stadttheater an, das sie aber verließ, um sich mit Hrn. Heuser, Geschäftsleiter der Firma Waldek & Wagner, zu vermälen. Ein Puerperalfieber raffte sie am 21. Nov. 1878 dahin, nachdem sie einem Knaben das Leben gegeben hatte.

durch eine äußerst vortheilhafte Bühnenerscheinung, ein angenehmes Organ, treffliche Methode und temperamentvolle, interessante Darstellung für sich ein, ersang sich mit jeder Partie mehr die Gunst des Publicums, so daß ihr Engagement Thatsache wurde und sogar in den Kriegsmonaten des Jahres die Aufmerksamkeit der Prager fesselte. Als Page in den „Hugenotten", Zerline in „Don Juan" und „Fra Diavolo", Rose Friquet im „Glöckchen des Eremiten", Angioletta in „Astorga" feierte sie Triumphe, und das Bedauern war groß, als sie im Sommer 1867 eine Ehe einging und als „Frau Pollak-Huttary" ihr Engagement zu lösen suchte. Vorläufig sang die Neuvermälte weiter und blieb mit mehren kürzeren Unterbrechungen bis 1869 an der deutschen Bühne thätig — im čechischen Theater wurde sie nachmals ebenso gefeiert als im deutschen, wo man sie 1874 in einer Benefizvorstellung Eghardts noch einmal hörte. Sie hat u. A. Flotow's „Zilda", die Sophie in Käßmeyer's „Landhaus von Meudon", die Angioletta in „Astorga", den Pagen Oscar in Verdi's „Maskenball" in Prag eingeführt. — Außer dieser Sängerin, deren Mitwirkung jeder Oper eine freundliche Aufnahme gewissermaßen verbürgte, sah man in der „jugendlichen" Sphäre Frl. Leonoff, die sich als Siebel und Marzelline („Fidelio") 1866 dem Ensemble einführte und im nächsten Jahre von dannen ging, Frl. Panocha, die Tochter eines im Prager Conservatorium gebildeten Hornisten und Mitglieds der Stuttgarter Hofcapelle, welche schon 1865 als Marie in „Czar und Zimmermann" debutirt hatte, aber erst 1867 in den Bühnenverband trat, eine sympathische Kraft für Oper und Operette (bis 1871), die Frls. Lauterbach und Lauffer (nachmals Gattin des Schauspielers und Oberregisseurs Oberländer), welch letztere im December 1867 als Margarethe und Cherubin mit Erfolg debutirte und durch Anmuth der Erscheinung sowie durch Liebenswürdigkeit der Stimm-Mittel für sich einnahm — sie blieben beide, mit Aufgaben, die zum Theil weit über ihre stricte Wirkungssphäre hinausreichten, überbürdet, nur ein Jahr (1868—69) Mitglieder der Prager Bühne, worauf Bertha von Dillner, eine Sängerin von seltener

Begabung und künstlerischer Distinction, mit dem Aennchen im Freischütz (Mai 1869) ihre an Ehren und Verdiensten reiche Prager Wirksamkeit inaugurirte. Mit ihr war der vollwerthige Ersatz für die verlorene Huttary gewonnen. Als Elevin an der Wiener Opernschule hatte Bertha v. Dillner ihre theatralische Laufbahn eröffnet, in Köln ihre ersten Triumphe gefeiert, in Prag reifte sie zur ganzen Künstlerin. Schon ihr zweites Debut als Martha brachte ihr einen entschiedenen Sieg; man rühmte die Schönheit ihres in allen Lagen gleichmäßig ausgebildeten, klangreichen Organs, die treffliche Schule, die sympathische Erscheinung und Darstellung. Ebenso erfolgreich war ihre Gabriele im „Nachtlager", im Juli aber trat sie schon als Urbain ihr Engagement an. Sie hat sich während desselben ein Repertoire geschaffen, das Partien des jugendlich-dramatischen und Coloratur-Fachs umfaßte und das vielseitige Können der Sängerin am besten illustrirte. Die große Oper und die Conversations-Oper gewannen in gleichem Maße durch ihre Mitwirkung; wir hören sie als Frau Fluth und Adalgisa, Arline und Gretchen, Zigaretta (in Flotow's „Indra") und Angioletta, Bertha („Prophet"), Aennchen und Agathe im „Freischütz", Perdita, Alice („Robert"), Mignon, Zilda, Madeleine („Postillon"), Vineta (von Skraup), Regimentstochter, Carlo Broschi, Leonore in „Stradella", Raphael in Offenbach's „Prinzessin von Trapezunt" — einer ihrer größten Prager Triumphe war ihre eigenartig fesselnde Mignon; mit dieser Rolle nahm sie auch am 30. December 1872 unter lebhaften und vielfachen Ovationen Abschied von Prag, um ihre durch ein glückliches Probegastspiel eroberte neue Position an der Wiener Hofoper einzunehmen, in welcher sie nun, eine in wechselnden Rollenkreisen bewährte, nie versagende Kraft, zwölf Jahre mit künstlerischen Ehren beharrte, um sich sodann wegen hochgradiger Nervosität in den Ruhestand zurückzuziehen. Mit dem Wiener Publicisten Friedrich Schütz, dessen Prager Erfolge als Bühnendichter in diesen Blättern registrirt wurden, vermält, lebt heute Bertha Schütz-Dillner als Pensionärin und Ehrenmitglied der Wiener Hofoper in glücklichster Häuslichkeit zu Währing bei Wien.

Selten vielleicht war so viel Jugendreiz, eine solche Fülle hoffnungsvoller, anmuthiger Talente im Opern-Ensemble vereinigt, als in den letzten Jahren Wirsing'scher Aera. Neben Frl. v. Dillner wirkte seit 1871 bis 1873 Ida Jaeger, eine Sängerin von sympathischen Mitteln und bestechender Erscheinung, gern gesehen und gehört im Rollenkreise der jugendlichen Sängerinen (Urbain, Gemmy u. s. w.) wie in der Operette, nachmals eine beliebte Kraft der Wiener Operette und noch später vermälte Fürstin Sulkowski; 1873—4 trat Frl. Marie Schrötter als Ersatz für die verlorene Dillner ein, während Frl. Marie Kayser die ebenfalls betrauerte Jaeger ablöste und nunmehr bis zum Schluß der Direction der Oper und Operette (Clairette Angot, Gräfin Falconi, Pedro in Giroflé, Orlowski in „Fledermaus", Therese im „goldenen Kreuz") ihr freundliches Talent widmete. Frl. Schrötter wurde durch Marie Schmidt (die Tochter der in Prag unvergessenen Sängerin Kellberg) ersetzt, eine ebenso anmuthige als stimmbegabte und wohlgeschulte Sängerin, die sich im September 1874 als Aennchen, Cherubin und Urbain einführte, als Mignon gesanglich und darstellerisch überraschte und auch in der Operette (als Adele in der „Fledermaus" u. s. w.) ihre Mitwirkung nicht versagte — sie blieb bis zu Ende der Wirsing'schen Direction auf ihrem Platze und stand auf der wirklichen Verlustliste des scheidenden Personals. — Soll unsere Musterung der Operntruppen, die binnen zwölf Jahren unter Wirsing in wechselndem Bestande manchen guten Kampf kämpften, vollständig sein, so müssen wir noch jener Kräfte gedenken, die in zweiter Linie fochten, darum aber im Ensemble nicht übersehen wurden. Fr. Hallenstein-Hassel, deren liebenswürdiges Soubretten-Talent im Schauspiel und Oper gleich genützt wurde, hat bereits bei der Revue des Schauspiels die verdiente Beachtung gefunden; sie zierte die Première des Offenbach'schen Orpheus als Venus, die Helena-Première als Orestes, wuchs in „Blaubart" zur Clementine empor und schied mit ihrem Gatten 1870 von Prag. Neben ihr sang 1864—5 Frl. Köppe (nachmals Frau Schwertassek) den Pylades und andere Partien zweiter Kategorie, denen der Reiz einer jugend-

frischen Erscheinung zu Statten kam. Lili Lehmann beschritt, den Kinderschuhen kaum entwachsen, unter den Augen der Mutter, 1866—68 schüchtern und doch schon siegreich durch die bestrickende Anmuth ihres Wesens, durch den sympathischen Charakter ihrer in der Entfaltung begriffenen Mittel, die künstlerische Laufbahn; auch sie bewunderte man als Venus in „Orfeus" und in Rollen ähnlichen Umfangs, welche die nachmals berühmte Violetta, Carmen und Fluth allerdings kaum vorahnen ließen und doch schon Vieler Augen auf die Novize zogen. Flüchtig erschien in zweiten Partien Frl. Rückauf, und auch Frl. Fries machte nach wie vor ihre darstellerische und gesangliche Routine der Oper ebenso dienstbar wie dem Schauspiel.

Die Reihe der Local-, Vaudeville- und Operetten-Sängerinen in dieser zwölfjährigen Periode ist bekannt; sie kommen hier vornehmlich im Hinblick auf das Operetten-Repertoire in Betracht, für welches überdies, wie wir gesehen haben, auch erste Opernkräfte und namentlich die Sängerinen des jugendlichen Fachs von der Oper herangezogen wurden. Die Eurydike, Helene und Galathee haben Opernsängerinen „creirt", in „Orfeus" sah man die Soubrette Frl. Grün als Juno; erst allmälig traten die Soubretten in den ersten Gesangspartien der Operette in den Vordergrund: Frl. v. Kaler wurde die erste Boulotte und Großherzogin, Josefine Pagay die erste Regine („Trapezunt"), Irma Nittinger „creirte" Offenbach's „Fantasio" und den Gaston in Brandl's „Des Löwen Erwachen", Frl. Frühling die Lange in „Angot", Minna Schenk-Ullmeyer die Javotte, Giroflé-Girofla, Schönröschen u. s. w. und war auch als Papagena in der „Zauberflöte" eine belebende Erscheinung in der Oper.

An der Spitze des Ballets, das seit Jahren einen integrirenden Bestandtheil des Opernstatus bildete, zumal es sich zu selbstständigen Leistungen nicht emporschwang, standen 1864—1876 in chronologischer Folge Balletmeister Alexander Paul (der Nachfolger Reisingers), die Balletmeisterinen Frl. Kneisel, Frau Kilanyi (1866—69) und Frl. Belke (seit 21. März 1869); als Solotänzerinen sah man die Damen Oetzelberger, Rudolf,

Rehwald (1865—71), Swoboda, Melzer, Schönwald, v. Dahlern, Rossi (1872—76) und Pasta. In der letzten Opernsaison Wirsing's, in welcher das Ensemble vorzüglich consolidirt und zu gediegenen Leistungen befähigt erschien, notirte der Theateralmanach folgenden Status:

1. Capellm. Ludw. Slansky, 2. Capellm. u. Chordir. J. N. Skraup, 1. Orch.-Dir. Poznansky, 2. Orch.-Dir. Schulz. — Sänger: Cassio, Dobsch, Eichberger, Eghardt, Hajos, Hartmann, Mader, Schebesta; Sängerinen: Frls. Burenne, Erhart, Kayser, Schmidt, Frauen: v. Moser, Plodek. — Chor: Herren: Bayer, Boresch, Böhm*, Dwořak 1. und 2., Großlicht*, Hartig*, Huivkovsky, Hora*, Jäger, Mattauschek, Mießler*, Petak*, Scherzl, Schwär, Stiasny, Tschörner, Vecko, Weiß*, Weißbach, Weleba, Wildner*. — Damen: Bauer, Grauert, Hauschka Aug. und Marie, Hartig, Hlawač, Knebel, Koleschowsky Marie und Wilhelm, Malek*, Mießler, Petraček, Pokorny, Pollak, Potuschnik, Rosenbach, Stiasny*, Studeny, Schikaneder, Swoboda, Thum, Welleba, Wildner Josef und Therese.*) — Orchesterpersonal: Violinen: Hrn. Poznansky, Schulz, Stiebal, Chrs, Wittich, Blumer, Kohout, Mathy, Wedral, Bauer, Schütz, Möckl, Urban, Hoberer, Mattas, Müller; Bratschisten Fischer, Schöninger, Schweinoha, Richter, Hruby, Tausch; Cellisten: Wilfert, Wihan, Rázek; Contrabassisten: Witek, Drechsler, Němec, Černy; Flötisten: Müller, Pisecky; Oboisten: Prof. König, Ludwik; Clarinettisten Prof. Pisařowitz, Bohač; Fagottisten: Cerha, Altschul; Hornisten: Janatka, Mathy Ludw., Pekarek, Hlawsa; Trompeter: Dolensky, Trojan; Posaunisten: Hlawač, Plot, Richter, Petřina; Pauken und Trommel: Prof. Blaha, Rangel, Mařik; Harfensp.: Prof. Staněk. — Ballet: Balletmeisterin Johanna Belke, Balletdir. Stiebal, Balletinspic. Snischek, Solotänzerinen Rossi und Pasta, Ballet-Chor: Frls. Fundulus, Lau, Mussik 1. und 2., Pavlik, Rehwald, Rensky, Richter, Ružek, Stark.

* * *

Das musikalische Verständniß, der künstlerische Sinn und energische Wille Wirsing's bürgten dafür, daß sich sein Opern-Repertoire auf der Höhe der Zeit erhalten und niemals unter das Niveau des althergebrachten Prager Kunst-Standpunkts herabsinken würde. Zeitweilige Schwankungen und Mißerfolge waren zumeist die Consequenzen einer unglücklichen Constellation der Personalverhältnisse, die zum Glück nie dauerhaft blieb. So mußte sich Wirsing 1865 eine Rüge der Intendanz wegen einer „Figaro"-Vorstellung gefallen lassen, die den künstlerischen Tradi-

*) Die mit * Bezeichneten wurden auch in kleineren Schauspiel- und Gesangspartien verwendet.

tionen Prags nicht entsprach — ja sogar die Drohung einer Subventionsentziehung blieb nicht aus und hatte zur heilsamen Folge, daß sich die Anstrengungen der Bühnenleitung, Besserung zu schaffen, steigerten. Im Ganzen blieb das Prager Theater unter dieser Leitung keinem berechtigten oder „modernen" Componisten verschlossen. In der zwölfjährigen Amtsperiode Wirsing's kamen 100 verschiedene Opern auf die Prager Bühne; davon entfielen je acht auf Verdi und Donizetti, sieben auf Auber, je fünf auf Flotow, Meyerbeer und Wagner, je vier auf Mozart und Lortzing, je drei auf Halevy und Weber, je zwei auf Adam, Abert, Boieldieu, Bellini, Maillart, Gounod, Marschner, Rossini, Thomas, Spontini und den Herzog Ernst zu Sachsen-Coburg, je eine auf Beethoven, Delibes, Barbieri, Bazin, Kreutzer, Nikolai, Kittl, Cherubini, Gluck, Méhul, Rubinstein, Spohr, Genée, Günthner, Bruch, J. N. Skraup, Käßmeyer, Sulzer, Westmeyer, Brüll. Besondere Begünstigung erfuhren deutsche Meister, deren Werke nach Geltung rangen, ja beinahe zu viel der kostbaren künstlerischen Arbeit wurde auf Versuche verschwendet, die einen dauernden Gewinn nicht versprachen. Die ersten Novitäten, mit denen Wirsing debutirte, waren 1864 „Lara" von Maillart, 1865 „Perdita", (Text nach Shakespeare's „Wintermärchen" von Capellmeister Barbieri (geb. 1824 in Genua, † 1867 in Pest) und „Johanna von Neapel" von Jul. Sulzer, Werke von musikalischem Interesse, fesselnd durch manche Schönheit aber ohne nachhaltige Wirkung, denen sich „Die drei Räthsel" oder „Der Vogt von Canterbury", eine komisch-romantische Oper von Herther, einem Leipziger Musik-Dilettanten, anreihten. 1866 kam zunächst die Oper eines der Kunst mit voller Begeisterung ergebenen hochgeborenen Meisters, „Santa Chiara", von „E. H. z. S.", unter welcher Chiffre sich der regierende Herzog zu Sachsen-Coburg-Gotha verbarg, zur Aufführung und zeugte von der gründlichen musikalischen Bildung und dem feinen Geschmack des herzoglichen Autors, dessen Partitur die Achtung des Musikers forderte; stärkeren Eindruck machte neun Jahre später desselben Componisten Oper „Diana von Solange", die in würdiger Vorbereitung und Besetzung (mit

den Damen Moser und Erhart und Hrn. Hajos) auf die Bühne gebracht wurde. Im August 1866 kamen Verdi's „Maskenball",*) Maillart's „Glöckchen des Eremiten"**) und Abert's „Astorga"***) — eine Oper, die sowohl durch die Persönlichkeit des aus dem Prager Conservatorium hervorgewachsenen Componisten als durch die mit der Prager Localgeschichte verwebte Geschichte Astorga's das besondere Interesse dieser Bühne forderte und eine dauernde Stellung im Repertoire erlangte — auf die Bretter; das Jahr 1867 brachte Max Bruch's „Loreley" (Text von Geibel), Bazin's komische Oper „Die Reise nach China", Flotow's „Zilda", „Das Landhaus von Meudon" von Käßmeyer, „Der Wald bei Hermannstadt" von Westmeyer, den Einacter „Die erste Falte" von Leschetitzky und endlich eine seit Jahr und Tag mit Spannung erwartete Neuigkeit: Meyerbeer's „Africanerin". Schon am 4. Dec. 1865 hatte eine erlesene Gesellschaft von Musikfreunden im Schlik'schen Palais im Salon der als Sängerin unvergessenen Frau Prof. Luise Pilz-Bergauer — damals der thätigsten Kunstfreundin Prags — bei Clavierbegleitung „Die Africanerin" gehört, wobei Lukes den Vasco, die Hausfrau die Selica sang; am 8. Mai 1867 brachte die Bühne selbst diese Novität, von der die Pariser Chronik Fabelhaftes berichtet hatte. Die Besetzung†) war dem Erfolge günstig, die Aufführung selbst währte 4½ Stunden, die großartige Ausstattung und Inscenirung — ein ähnliches Menschenaufgebot war auf der Prager Bühne wohl kaum noch dagewesen — rechtfertigte die Preis-Erhöhung; das Publicum war befriedigt und dankte den Solisten, dem Capellmeister, Orchester

---

*) Richard-Vecko, René-Eghardt, Amelia-Szégal, Ulrica-Perechon' Oscar-Huttary, Silvan-Hassel, Samuel-Siehr.

**) Thibaut-Eichenwald, Georgette-Frl. Leonoff, Belamy-Uttner, Sylvan-Zinkernagel, Rose Friquet-Huttary, Prediger-Siehr.

***) Herzog-Siehr, Eleonore-Szégal, Carlos-Eghardt, Astorga-Vecko, Angioletta-Huttary, Lauristan-Uttner.

†) Don Pedro-Brandstöttner, Diego-Uttner, Ines-Brenner, Vasco-Vecko, Alvar-Geist, Nelusco-Eghardt, Selica-Szégal, Oberpriester-Siehr, Anna-Frl. Lehmann.

und Maschinenmeister (Barrot) in gleich stürmischer Weise; sogar ein Statisten-Strike hatte überwunden werden müssen, ehe die Oper Ereigniß wurde, nun aber bildete sie eine der verläßlichsten Repertoire-Opern, die sogar durch eine Doppel-Besetzung jederzeit „gangbar" erhalten werden mußte.

Die Opernereignisse des Jahres 1868 konnten den Effect der „Africanerin" nicht überbieten. Man hörte Jaffé's „Käthchen von Heilbronn", die Doppelarbeit Flotow's und Genée's „Am Runenstein" (13. April), welche die vereinten Librettisten und Componisten persönlich unter stürmischen Ovationen aus der Taufe hoben, und die neustudirten „Franzosen vor Nizza" von Kittl, der in demselben Jahre die Augen schloß; im nächsten Jahre war „Mignon"*) von Ambroise Thomas (19. Jäner) die einzige große That der Opernleitung, 1870 kam „Vineta" von Johann Skraup unter des heimischen Componisten persönlicher Leitung und Verdi's „Don Carlos"**) zur Aufführung, am 26. April 1871 aber hörte man ein Werk, dem Prag mit regem Interesse und einer gewissen Spannung entgegengesehen hatte, Richard Wagner's „Meistersinger", in deren Interpretation sich das Können der Wirsing'schen Oper in überzeugender Weise erproben sollte. Es war ein festlicher, bewegter Abend, kein Plätzchen im Hause unbesetzt, der musikalische Leiter Slansky, Sänger, Darsteller***) und Musiker — Alles war mit voller Kraft zur Stelle, und dieselbe Empfänglichkeit, welche Prag den Werken Wagner's seit zwei Jahrzehnten entgegengebracht hatten, fehlte auch diesmal nicht. Der Director, Capellmeister und die Repräsentanten der maßgebenden Partien hatten den Dank des Publicums wiederholt zu

---

*) Wilhelm Meister-Vecko, Lothario-Eghardt, Laertes-Uttner, Friedrich-Polenz, Jarno-Siehr, Antonio-Mader, Mignon-Perechon, Philine-Brenner.

**) Philipp-Chandon, Carlos-Vecko, Posa-Schebesta, Großinquisitor-Eghardt, Elisabeth-Loewe, Page-Panocha.

***) Hans Sachs-Schebesta, Pogner-Chandon, Vogelsang-Polenz, Nachtigal-Mader, Beckmesser-Eghardt, Kothner-Eichberger, Stolzing-Vecko, David-Hartmann, Eva-Loewe, Magdalene-Perechon.

quittiren.*) Auf den Lorbeeren dieser großen Neuigkeit ruhte die Prager Oper bis zum 4. Jäner 1872, welcher eine neue Gabe von dem erfolgreichen Schöpfer der „Mignon", Thomas' „Hamlet"**) brachte, welchem am 11. Sept. 1873 Gounod's „Romeo und Julie" im Novitäten-Repertoire folgte.***) Die letzten Thaten der Wirsing'schen Oper waren Rubinstein's „Makkabäer" (10. Oct. 1875), Verdi's „Aida" (11. Dec. 1875 mit Fr. v. Moser als Aida, Frl. Burenne als Amneris, Hájos als Rhadames und Schebesta als Amonasro), „Enzio von Hohenstaufen", eine Abert'sche Oper, deren Erfolg jenen von „Astorga" keineswegs erreichte, und endlich „Das goldene Kreuz", das den begabten Brüll glücklich auf der Bühne einführte.

Außer der Oper war gerade in den Regenten-Jahren Wirsing's die Operette zu einem wesentlichen, wenn auch nicht eben werthvollen Bestandtheil des musikalischen Bühnenrepertoires geworden. Offenbach, der schon in der Aera Thomé auch in Prag einen lärmenden Einzug gehalten hatte, trat nun „allmächtig" auf, aber schon reiften neben ihm auch begabte französische und österreichische Talente wie Jonas, Lecocq, Suppé, Johann Strauß empor. Der Geschmack des Publicums widerstrebte den neuen Erscheinungen nicht, und Wirsing, dessen Sympathien der neuen Specialität durchaus nicht gehörten, mußte demselben, durch das Cassa-In-

*) 1877 klagten die Herren C. Voltz in Wiesbaden und Batz in Leipzig als „Rechtsnachfolger Rich. Wagner's" Director Wirsing „wegen der unbefugten Aufführung der Opern „Tannhäuser" und „Lohengrin" in der Zeit vom 10. Febr. 1871 bis 30. Nov. 1874 und forderten 30.000 fl. Entschädigung nebst 6 pCt. Saumsalszinsen, sowie Ersatz der Proceßkosten. Die Kläger, welche sich auf die Angabe stützten, jene Opern seien von W. für die Prager Bühne nicht ordnungsmäßig erworben worden, wurden mit Urtheil des Prager Landesgerichts abgewiesen und in die Kosten verurtheilt.

**) Hamlet-Schebesta, Claudius-Thandon, Geist-Eichberger, Polonius-Kinsky, Laertes-Vecko, Marcello-Polenz, Horatio-Mader, Todtengräber-Eghardt u. Petak, Gertrude-Perechon, Ophelia-Loewe.

***) Capulet-Eghardt, Julie-Erhart, Gertrude-Plodek, Tybalt-Vecko, Paris-Mader, Stefano-Frl. Kayser, Gregorio-Eichberger, Lorenzo-Dobsch.

teresse gedrängt, Rechnung tragen; ja er mußte sogar allmälig darauf bedacht sein, der Operette, die er großentheils durch seriöse Opernkräfte besetzen ließ, ein entsprechenderes, mehr oder weniger selbständiges Ensemble zu schaffen. Offenbach, der „Vater“ der modernen Operette, stellte sich in diesen Jahren mit der „schönen Helena“, den „schönen Weibern von Georgien“, „Blaubart“, der „Großherzogin von Gerolstein“,*) „Pariser Leben“ (mit der Gallmeyer als Gabriele), „Perichole“ (mit Friederike Swoboda-Fischer und Albin Swoboda), „Toto“, „Kakadu“, „Prinzessin von Trapezunt“,**) „Fantasio“ und „Schönröschen“ ein; außerdem hörte man von anderen Componisten Eilers „Des Spielmanns Lied“, einen Einacter (Text von Oberländer), der wohl nur bedingungsweise der Operette zugezählt werden kann, „Mannschaft an Bord“ von Zaitz (November 1865), „Der geheimnißvolle Dudelsack“ und „Morilla“ von Hopp, „Die schöne Galathee“ und „Die Frau Meisterin“ von Suppé (1866 und 1871), „Des Löwen Erwachen“ von Brandl (Nov. 1872), „Die Ente mit drei Schnäbeln“, „Goldchignon“ und „Javotte“ von Jonas, „Angot“, „Giroflé“ und „Hundert Jungfrauen“ von Lecocq,***) „Carneval

---

*) Die schöne Helena“ 17. April 1865: Paris-Bernard, Menelaus-Beringer, Helena-Flies, Agamemnon-Eichenwald, Klytemnästra Rohrbeck, Orest-Fr. Hallenstein, Pylades-Frl. Köppe, Calchas-Lück. Achilles-Häger, Ajax-Siege u. A. Walter, Bachis-Lamsefsky; — „Blaubart“ 16. Oct. 1867: Bobèche-Beringer, Clementine-Hallenstein, Hermia-Panocha, Saphir-Geist, Oscar-Siehr, Alvarez-Siege, Blaubart-Eichenwald, Boulotte-Kaler, Popolani-Uttner; — „Großherzogin von Gerolstein“ Dec. 1867: Irene-Kaler, Ida-Hallenstein, Paul-Beringer, Puck-Uttner, Bumbum-Hassel, Nepomuk-Grauert, Fritz-Eichenwald, Wanda-Panocha.

**) „Trapezunt“ 15. Mai 1871: Casimir-Hassel, Raphael-Dillner, Sparadrap-Beringer, Cabriolo-Eichenwald, Zanetta-Panocha, Regina-Pagay, Paola-Fries, Tremolini-Polenz.

***) „Angot“ 21. Febr. 1874: Clairette-Kayser, Lange-Frühling, Pomponnet-Eichenwald, Ange Pitou-Cassio, Larivaudière-Hassel, Trénitz-Beringer, Louchard-Lunzer, Amaranthe-Posinger. — „Giroflé“ Mai 1875: Giroflé-Girofla-Ullmeyer, Boléro-Hassel, Marasquin-Cassio, Pedro-Kayser, Aurora-Posinger.

in Rom" und „Fledermaus" von Johann Strauß,*) — also ziemlich alle bemerkenswerthen Werke des neuen Genres, das nun einen übergroßen Percentsatz der Repertoire-Stücke für sich mit Beschlag belegte.

Die Gäste der zwölfjährigen Aera Wirsing bringen uns so ziemlich alle Namen von Bedeutung aus der deutschen Opernwelt in Erinnerung. Man sah und hörte Tichatschek, Schnorr von Carolsfeld, Stéger, Emilio Naudin, Fektér, die Dustmann-Meyer, Ferenczy, Zelia Trebelli mit Bettini, Pischek (der eine Zeitlang mit Wirsing wegen Uebernahme der Opernregie unterhandelte), Dr. Schmidt,**) Ilma v. Murska, Philippine v. Edelsberg, Marie Geistinger (u. A. als Rose Friquet, Helena, Eurydike), Wachtel, Carrion, Frl. Tremel, Scaria, Sontheim, Betz, das Ehepaar Swoboda, Marie Wilt, Bertha Ehnn, Ernestine Gindele, Mathilde Mallinger, Nachbaur, Frau Dr. Schmidt-Zimmermann, Marianne Brandt, Georg Müller, Hermine Meyerhoff, Amalie Friedrich-Materna, Mila Kupfer-Berger, Carlotta Grossi, Leonhard Labatt, Minnie Hauck u. A.

* * *

Der künstlerische Inhalt der zwölfjährigen Periode Wirsing'scher Bühnenleitung ist in den vorstehenden Skizzen erschöpft; es erübrigt noch ein Blick auf den materiellen Lebensgang der Direction, die sich im Frühjahr 1876 ihrem Ende zuneigte. Die Steigerung der künstlerischen Anforderungen und der pecuniären Ausgaben, welche seit Jahrzehnten in den Büchern der Prager Theaterdirectoren constatirt worden waren, dauerte begreiflicherweise in dieser Periode fort. Schon 1865 legte Wirsing seufzend der Intendanz folgende Ziffern vor:

Jahreserforderniß: Gagen: 75.154 fl. 8 kr., Spielhonorare 13.531 fl. 41 kr., Chorpersonale 15.158 fl. 28 kr., Ballet 11.823 fl. 96 kr., Orchester

---

*) „Fledermaus" 21. Nov. 1875: Rosalinde-Ullmeyer, Frank-Eichenwald, Adele-Schmidt, Orlowski-Kayser, Alfred-Hartmann, Gabriel Eisenstein-Cassio, Blind-Lunzer, Frosch-Beringer.

**) Gestorben 25. April 1873 in Wien.

19.596 fl., Beamte 13.420 fl. 8 kr., Diener 9719 fl. 88 kr., zus. 158.403 fl. 69 kr. — dazu Tageskosten durchschnittlich 40 fl., macht für 348 Vorstellungen 13.920 fl., Gas 960 fl., Miethe für Geschäfts-Localitäten 4000 fl., Nachschaffungen an Costümen, Decorat., Bibl. 5000 fl., Pensionsfondsbeiträge 8000 fl. Summe des Erfordernisses 191.723 fl. 69 kr.

Erträgniß: Abonnement 55.090 fl., Subvention 10.500 fl., Tageseinnahmen vom Beginne der Direction bis Ende Dec. 1864 65.108 fl. 48 kr., weiters präliminirte Einnahmen bis April monatlich 9000 fl., Summa 157.698 fl. 48 kr. **Jahres-Deficit** 34.025 fl.

Die Deckung dieses Deficits gedachte Wirsing durch eine Gageherabsetzung und Abonnements-Erhöhung zu erreichen, und eine gewisse Berechtigung der Klagen und Wünsche des Bühnenleiters, der allerdings die Prager Verhältnisse noch nicht recht erfaßt hatte, mußte der Landesausschuß anerkennen. Konnte ja doch die Entstehung eines zweiten selbständigen Theaters in Prag, des čechischen Interimstheaters, nicht ohne Einfluß auf die Situation des deutschen Mutter-Instituts bleiben. Von dem Publicum zweigte sich naturgemäß ein, wenn auch nicht imposanter Theil ab, die Ansprüche der Künstler aber standen durchaus nicht im Verhältniß zu diesen geminderten Einnahmen. So beschloß denn auch der Landesausschuß mit specieller Rücksicht auf die Concessionirung des čechischen Theaters, Wirsing eine Erhöhung des Abonnements zu bewilligen, so daß sich dasselbe nun bei 272 Vorstellungen für Logen 1. Ranges und Parterre von 800 auf 900 fl., Logen zweiten Ranges von 640 auf 740 fl., 3. Ranges von 415 auf 450 erhöhte; hinsichtlich der übrigen Sitze waren dem Abonnenten 50 Percent des gewöhnlichen Tagespreises nachgelassen, so daß nun der Fauteuilsitz von 150 auf 204, der Sperrsitz von 100 auf 136, das Parterre-Entrée von 64 auf 105 fl. erhöht war; dagegen wurde dem Director eine Completirung des Opernpersonals und die Herstellung eines der Würde des Instituts und den Forderungen des Publicums entsprechenden Repertoires zur strengen Pflicht gemacht. Daß Wirsing von diesen Aufbesserungen wirklich Vortheil zog und die finanzielle Consolidirung des Theaters durchführte, sollte die schlimmste Theaterzeit, die Kriegszeit des Jahres 1866, bewähren. Obwohl der Donner der Schlachten den

größten Theil Böhmens erschütterte und die Hauptstadt des Landes der Sammelpunkt und die Durchzugs-Station preußischer Kriegsmassen wurde, erhielt sich die Prager deutsche Bühne aufrecht; ihre Pforten wurden nicht geschlossen und dadurch grenzenloses Elend verhütet. Der Landesausschuß bewilligte 3000 fl. an außerordentlicher Subvention, und mit dieser Hilfe vermochte es Wirsing auch in der bedenklichsten Situation, seine Künstlerschaar versammelt zu halten, während im čechischen Theater trotz einer Landeshilfe die Katastrophe nicht zu verhüten war. Allmälig wurden sogar die fremden Officiere und Soldaten ein theilnahmsvolles Theaterpublicum, und nicht selten spielten sich die Vorstellungen vor einem Parterre preußischer Krieger ab. Auch das Verhältniß des Neustädter Theaters zum Landestheater erfuhr unter Wirsing eine definitive Regelung, indem er sich das brauchbare stattliche Bretterhaus nicht allein für die Sommer- sondern auch für die Wintermonate sicherte und von Thomé vollkommen in Pacht nahm, so daß es ihm allezeit für künstlerische Productionen jeder Art zu Gebote stand. Unter seiner Regierungszeit vollzog sich ferner die Reform des Theaterpensions-Statuts in der Weise, daß nunmehr nach 30jähriger Thätigkeit die Pensionirung mit voller Gage (jedoch nicht über 1200 fl.) unter allen Umständen, nach 24 Jahren mit $^3/_4$ der höchst bezogenen Gage (jedoch nicht über 1000 fl.), nach 18 Jahren mit der Hälfte (jedoch nicht über 800 fl.), nach 12 Jahren mit einem Drittel (nicht über 500 fl.), im geringsten Ausmaße mit dem Viertel (nicht über 300 fl.) zu erfolgen hatte. Witwen wurde die Hälfte des Beitrags zugesprochen und zugleich festgestellt, daß der Pensionsanspruch nicht erlischt, wenn der Künstler nach sechsjähriger Thätigkeit an der Prager Bühne ein auswärtiges Engagement (unter Fortzahlung der systemisirten Percente an das Prager Institut) annimmt. Das Vermögen des Instituts hatte bereits die Summe von 160.000 fl. erreicht.

Die geregelte künstlerische Arbeit wurde nicht wenig durch das harmonische Verhältniß gefördert, das unter Wirsing stets zwischen Direction und Intendanz bestand. Der Intendant, welcher

den neuen Bühnenleiter 1864 eingeführt hatte, Dr. Pinkas*) war 1865 verschieden, und Landesausschußbeisitzer Dr. Görner**) trat an seine Stelle; er hat fünf Jahre ein Amt verwaltet, das, ohne an Umfang und Bedeutung der Wirksamkeit an die Functionen eines Hoftheaterintendanten heranzureichen, doch eine Fülle von Verantwortlichkeit in sich schloß und von ebenso gedeihlichem als verhängnißvollem Einfluß auf das Wohl der Bühne sein konnte. Unter Görner's Amtsperiode, die der Direction und dem Institute gleichmäßig zum Vortheile gereichte, ging der erste Contract Wirsing's, der bis Ostern 1870 reichte, zu Ende, und schon am 21. Dec. 1868 hatte sich der Landesausschuß in einer mit Zuziehung der Logeneigenthümer abgehaltenen Sitzung mit der Frage einer Vertragsverlängerung oder Concursausschreibung zu befassen. Es zeugte von dem Erfolge des bisherigen Wirkens der Wirsing'schen Direction, von dem Vertrauen in seine künstlerische und praktische Bühnenleitung, daß der Antrag des Intendanten, das Theater dem bisherigen Director auf weitere sechs Jahre, von Ostern 1870 bis Ostern 1876 zu überlassen, einstimmig angenommen und nur

*) Dr. Pinkas, geb. 27. Jän. 1800, hatte frühzeitig an der politischen Bewegung in Deutschland theilgenommen und fungirte seit 1832 als Landesadvocat in Prag, wo er durch seltene Bildung, Kenntnißreichthum und Noblesse die Achtung der weitesten Kreise errang; 1848 stand P. im Mittelpunkte der Bewegung, trat mit Palacky in innige Fühlung, obwohl ihm dessen föderalistisches Programm zu weitgehend erschien. Im Reichstage zu Kremsier trat er wiederholt als Redner auf, trat 1860 wieder in die politische Sphäre, wurde Landtagsabgeordneter und Landesausschußbeis. und sollte wiederholt zum Bürgermeister gewählt werden. Čeche von Geburt und Gesinnung, konnte er sich nie zu den extremen Grundsätzen seiner Connationalen aufschwingen, so daß er wiederholt in Gegensatz zu anderen Führern seiner Nation gerieth. Der deutschen Kunst und Bühne gehörte sein warmes und lebhaftes Interesse; er ist in dieser Hinsicht hinter deutschen Intendanten nicht zurückgestanden.

**) Dr. Anton Ritter v. Görner gehörte lange zu den Vertrauensmännern und Vertretern des deutsch-böhmischen Volkes, wirkte überdies als Landesadvocat in Prag und verschied am 5. Aug. 1885 zu Seehof am Achensee. Seine Gattin Nora v. Görner hat sich als Schriftstellerin bekannt gemacht, sein Sohn wirkt als Publicist in Wien.

die Bestimmung hinzugefügt wurde, daß die Zahl der Abonnements-Vorstellungen künftig nach prompter Fixirung für jedes Vierteljahr abzuspielen seien.

In dem Verhältniß Wirsing's zu seiner vorgesetzten Landesbehörde änderte sich nichts, als 1871 in Folge wechselnder politischer Verhältnisse Graf Wilh. Wolkenstein den Intendanten Görner ersetzte und 1872 abermals ein neues und nunmehr dauerndes Regime unter Carl Josef Freiherrn von Peche eintrat. Die Intendanz Peche bezeichnete eine Aera der vollsten Harmonie zwischen dieser höheren Instanz und der Bühnenleitung, ebenso wie sich die beiden liebenswürdigen und conciliauten Naturen des Intendanten und Directors merkwürdig deckten. Herr von Peche (seit 1873 Baron Peche) weigerte gerechten Ansprüchen Wirsing's nicht deren Förderung durch Intervention beim Landesausschusse; er erwirkte 1871 eine weitere Erhöhung der Theaterpreise und eine umfassende Restaurirung des Theaters, die der Bühne einen feuersicheren Vorhang und eine eigene Wasserleitung, dem Capellmeister einen elektrischen Tastapparat zur Verbindung mit den Chören hinter den Coulissen, dem Orchester eine Erweiterung und Vertiefung, dem Saale eine neue Ausstattung (Grundfarbe chamois, Arabesken von Gold), eine Vermehrung der Ausgänge und einen neuen Sonnenbrenner mit 333 Flammenbüscheln im Preise von 17.000 fl., dem Stehparterre aber eine unwillkommene Einschränkung brachte — das Haus wurde in diesem neuen Gewande anläßlich der Anwesenheit des Kaisers am 8. Sept. 1874 eröffnet.

Die Erfolge Wirsing's, sowie seine vorzüglichen Beziehungen zu den maßgebenden Persönlichkeiten des Landes ließen es keineswegs unmöglich erscheinen, daß ihm das Directionsscepter nach Ablauf der zweiten Periode ein drittes Mal verliehen werden sollte — umso überraschender kam 1875 die Nachricht, daß ein ordnungsmäßiger Concurs ausgeschrieben und Wirsing (vielleicht eben deswegen) nicht unter den Directionswerbern sei: zwei ernste Candidaten standen sich gegenüber, der bisherige Prager Oberregisseur Emil Claar und der Director des Grazer Landestheaters Eduard Kreibig. Sieger aber blieb der Letztere: er war es,

welchem in der Sitzung des durch die Logeneigenthümer verstärkten Landesausschusses vom 25. März die Leitung der Prager Bühne von Ostern 1876 bis Ostern 1882 anvertraut wurde. Die nächste Consequenz dieser Entscheidung war eine lebhafte Ovation für die Familie Claar in der Vorstellung das „Wintermärchen" am Ostersonntag 1875, da sich die Nachricht von einem unmittelbar bevorstehenden Abschiede des Künstlerpaares verbreitet hatte. Der Schriftsteller- und Künstler-Verein „Concordia" überreichte einen silbernen Lorbeerkranz mit der Widmung an den „in erfolgreicher That bewährten Leiter des Theaters, den scheidenden Vertreter der idealen Bestrebungen an der deutschen Bühne Prags"; Claar selbst legte in einer Abschiedsrede das Programm dar, dessen Ausführung ihm durch die Nichtverleihung der Direction unmöglich gemacht worden sei. Diese Scenen blieben indeß ohne die befürchtete nächste Consequenz — Director Wirsing constatirte in einer öffentlichen Erklärung, daß das Ehepaar Claar zwar wiederholt um seine Entlassung angesucht, dieselbe aber nie erhalten habe, vielmehr bis Ostern 1876 rechtsgiltig engagirt sei: Herr und Fr. Claar nahmen infolge dessen auch ihre Thätigkeit wieder auf, und erst im März 1876 kamen die ernsten Abschiedsvorstellungen des Wirsing'schen Ensembles in Fluß. Am 31. März empfahl sich Clara Hrabowska (derzeit in Mannheim eng.), am 2. April Olga Lewinsky-Precheisen, am 3. April brachte eine Concordia-Vorstellung einen Massen-Abschied. Man hörte ein geistvolles Proverbe „Die leidige Geldfrage" von Fritz Mauthner, Gesangsproduction der Damen Burenne, Kayser und Schmidt, der Herren Hájos, Hartmann, Dobsch und Cassio, ein Clavierconcert Brüll's, eine Scene aus „Egmont", gespielt von Sauer und Toni Hiller, und ein Scherzspiel „Die fahrenden Komoedianten" von Alfred Klaar, das in gewandter Anspielung eine Reihe der besten Schauspielkräfte nochmals vorführte — an stürmischen Beifallskundgebungen fehlte es dabei keineswegs. Am 7. April hatte Frau Claar-Delia als Dalila (in Feuillets Drama) ihr Abschieds-Benefiz, das ihr und ihrem Gatten sowie dem scheidenden Kühns und Director Wirsing selbst vielfache Beweise allgemeiner Sympathie

eintrug, zwei Tage später aber nahm mit „Lohengrin" die Direction Wirsing überhaupt unter wiederholten Ovationen Abschied. Wirsing durfte nochmals vor dem Publicum erscheinen und dessen ehrliche Anerkennung dankend quittiren — auf der Bühne überreichte Kühns mit einem Dank- und Abschiedsspruch dem Bühnenleiter ein Ehrengeschenk; die Aera Wirsing, eine durch positive und gute künstlerische Thaten bezeichnete, fruchtbare Periode der Prager Bühnengeschichte, war zu Ende.

XXVI.

Das čechische Landestheater in seiner Selbständigkeit.

(1864—1886.)

(Director Liegert, sein „internationales“ Repertoire und seine finanziellen Nöthen; Sommertheater im Sofieninselsaale. — Ein Project Liegert's und Wirsing's für Vereinigung der deutschen und čechischen Oper unter Wirsing. — Neues Subventionsgesuch Liegert's; dessen Ablehnung und Rücktritt des Directors. — Die Krisis; Direction Thomé. — Das Kriegsjahr 1866; Thomé sperrt die Bühne, das Personal ersucht Wirsing um Uebernahme der Leitung, ein Consortium übernimmt das čechische Theater. — Thomé's Ende. — Die Consortial-Regierung. — Die Grundsteinlegung zum großen Nationaltheater. — Sommer-Arena auf der Bastei. — Verfall. — Director J. Nep. Mayr. — Der Krieg zwischen Alt- und Jungčechen und die Spaltung des čechischen Theaterwesens. — Zwei feindliche Sommertheater: Národní arena und Nové české divadlo. — Rudolf Wirsing als Director des čech. Theaters. — Versöhnung der Consortien; das Fusions-Consortium, Wirsing's Rücktritt und Tod. — Die Action für den Nationaltheater-Bau. — Die erste Eröffnung des Nationaltheaters und der Brand des monumentalen Baues am 12. Aug. 1881. — Die Theilnahme der deutschen Bevölkerung. — Wolfrum und Herbst für das čechische Nationaltheater. — Der Wiederaufbau des zerstörten Theaters. — Die Situation der Direction nach dem Brande; Rücktritt Mayr's; Director F. A. Šubert. — Das Ende des Interimstheaters und die Krisis vor der Eröffnung des neuen Nationaltheaters. — Die Eröffnungsfeste. — Das Personal des Nationaltheaters und dessen Bedeutung.)

Am 28. März 1864 eröffnete der deutsche Director Liegert die selbständige čechische Bühne; eine neue Aera war für die čechische Nation und ihre Kunst angebrochen, die Klagen und Beschwerden über die Einengung dieser Kunst, über den niederdrückenden Einfluß des „Fremden“ hatten keine Basis mehr, das „frei“gewordene Institut mußte seine Lebenskraft bewähren. In besonders festlicher Stimmung erschienen in jener Eröffnungs-Vorstellung die Mitglieder der Bühne, in die nationale Camara gekleidet, vor dem Publicum — selbst Liegert, der seine Kraft und sein Geld in den Dienst einer fremden Nationalität gestellt

hatte, zog den nationalen Schnür-Rock an und ließ sich ahnungslos in einer Sprache huldigen, der er ein nur mangelhaftes Verständniß entgegentrug. Nach den „Fasten" waren — so sagte Elise Peschka in ihrem Prolog — für die Nation die „Ostern" gekommen, die neue Bühne werde von dem Fremden nicht mehr abhängig sein und der neue „starosta" (Vorstand) werde Opfer für das Institut bringen, dessen Leitung ihm anvertraut sei. „Julius Cäsar" in Uebersetzung von Doucha folgte dem Prolog, und „die Jüdin" mit einem Debutanten, Herrn Blaha, bildete die erste Opernvorstellung. Nicht eben ermunternd mochte es für Liegert sein, daß schon in der bedeutsamen Eröffnungs-Vorstellung das Haus auffallende Lücken zeigte — die Logen waren leer und mußten erst von Theatermitgliedern gefüllt werden. Als Geschäftsmann hatte der neue Director, dem die „Theaterfreundlichkeit" des nationalen Publicums vorderhand nicht eben vertrauenswürdig schien, das Schwergewicht auf die Oper verlegt; hervorragende Kräfte der deutschen Bühne wie Jenny Brenner, Frau Schmidt-Prochaska, Helene Zawiszanka, Gäste wie Stéger, das Schwesternpaar Marchisio, die Damen Faksch und Friedberg, die Hrn. Caron Price und Beau vom Wiener Hofopernballet, der einbeinige Tänzer Donato, die französische Balletgesellschaft der „Schafhaxeln" mit der Cancan-Virtuosin Rigolboche, die Balletgesellschaft Pasqualis, die italienische Operngesellschaft Merelli u. s. w. waren wohl nicht eben geeignet, die absolute Nothwendigkeit einer nationalen Bühne zu demonstriren, aber sie entsprachen dem „internationalen" Cassazweck, zogen das deutsche Publicum in das Interims- und in das Neustädter Theater, das Liegert abwechselnd mit Wirsing benützte, so daß man im Parterre des čechischen Theaters mehr „Bravo's" als „Výborně" hörte und der Cylinder dominirend wurde. Das čechische Schauspiel, dessen Stütze K o l a r junior wurde — senior war bekanntlich im deutschen Mutterinstitute zurückgeblieben — brachte übrigens im April 1864 eine würdige Shakespeare-Feier, veranstaltet von der „Umělecká beseda", wobei eine Reihe Shakespeare'scher Dramen aufgeführt wurde: die Namen Schamberg, Schimanovsky,

Moschna (Komiker), Malý (Heroïne), Bollard u. s. w. bedeuteten die besten Kräfte dieses Schauspieles, während der Oper Frl. v. Ehrenberg, die „čechische Patti", der von bester Seite aus dem deutschen Institut bekannte Tenor Lukes, der junge Baryton Lev (deb. 16. Oct. 1864 als Luna), ein Künstler von seltenen Mitteln und seltener Distinction, Helene Zawiszanka, endlich 1865 Vecko, Polak und Hynek u. A. Zugkraft verliehen.

Trotzalledem war bereits nach den ersten Monaten der Erfolge und des Glanzes Entmuthigung über den Director gekommen. Im August gab es sogar ernste Differenzen mit Capellmeister Maýr, da der Bühnenleiter Mahnungen zur besseren Pflege des „vaterländischen Genies" mit der prosaischen Antwort zurückwies: „Da gehen mir die Deutschen nicht hinein!" Liegert zog sich schmollend zurück, doch kam es diesmal noch zu einer Einigung und zur Erhaltung des status quo. Ernster gestaltete sich die Finanzfrage. Im October 1864 richtete Liegert eine Eingabe an den Landesausschuß, worin er das Deficit bis Anfang dieses Monats mit 7000 fl. bezifferte und Erhöhung der Subvention forderte — und thatsächlich waren seit der nationalen Spaltung des Prager Theaterwesens beide Bühnen übel daran; früher warfen die čechischen Vorstellungen dem Director des einzigen (deutschen) Theaters einen Gewinn ab, nun konnte sich die selbstständige čechische Bühne kaum erhalten und die deutsche ihrerseits hatte nicht minder ihr Deficit. Trotz der Thatsächlichkeit dieser Verhältnisse hatte Liegert kein Glück mit seiner Eingabe; sie wurde zurückgewiesen, und selbst der Intendant Dr. Rieger stimmte dagegen. Der Director ergab sich momentan in sein Schicksal, ließ abermals „für seine Deutschen" wacker gastiren (es kamen u. A. Ilma v. Murska, Jenny Brenner, Robinson, Reichel), adaptirte sogar den Sophieninselsaal als Sommertheater (mit 400 Sperrsitzen, 22 Logen, 3 Galerien und Raum für 450 stehende Personen im Parterre), das am 14. Mai 1865 eröffnet wurde,*)

*) Der Saal war bis 15. Sept. gegen einen Miethzins von 1600 fl. und eine entsprechende Entschädigung für den Ausfall der Gartenconcerte an Liegert vermiethet.

acquirirte die Partitur der Africanerin um 6000 fl. mit dem alleinigen Aufführungsrecht für Prag und Umgebung auf sechs Monate und fühlte sich bei all' dieser Thätigkeit immer unbehaglicher, da der Erfolg der Anstrengung keineswegs entsprach.

Am 14. Juni schilderten die beiden Prager Theaterdirectoren, Wirsing und Liegert, in einer gemeinsamen Eingabe an die čechische Intendanz die durch die Concurrenz geschaffenen desolaten Verhältnisse namentlich der Oper, welcher durch die Erhaltung eines doppelten Chors, Orchesters und Ballets unerschwingliche Opfer auferlegt seien, und traten mit dem nicht mehr neuen Projecte hervor, durch eine Vereinigung der čechischen mit der deutschen Oper all' diesen Mißständen abzuhelfen. Dadurch würde der Director der čechischen Bühne in die Lage gebracht, dem Schauspiel mehr Aufmerksamkeit zuzuwenden und die nationale Gleichberechtigung wäre besser gewahrt als bisher. Die Directoren sollten wie bis nun selbständig bleiben, Liegert aber von der Verpflichtung zur Haltung einer Oper losgeschält und nur verpflichtet werden, viermal in der Woche im Interimstheater am Quai čechische Schauspiel-Vorstellungen zu geben; Wirsing dagegen würde an einem Tage der Woche eine čechische Oper im Abonnement, an einem zweiten Tage eine solche außer Abonnement im Interimstheater geben, die Einnahmen aus der letzteren in seine Casse fließen lassen, für die Abonnement-Vorstellung aber von Liegert, dem verantwortlichen Director der čechischen Bühne, entschädigt werden. Dieses Uebereinkommen solle für die ganze noch übrige Contractsdauer der beiden Directoren gelten und mit 1. Oct. 1865 in Kraft treten. Der Intendant Dr. Rieger wurde demnach gebeten, bei dem Landesausschuß die entsprechenden Vertragsänderungen bis 1. Juli erwirken zu wollen. Das Project schien in der That nicht aussichtslos; der Intendant des deutschen Landestheaters Dr. Pinkas war dafür, auch Rieger verhielt sich Anfangs nicht ablehnend, trat aber allmälig, da ihm die Erhaltung eines selbständigen čechischen Solisten-Personals nicht gesichert schien, der Proposition entschieden entgegen und drohte sogar mit seiner Resignation, wenn dieselbe vom Landesausschuß

genehmigt würde. Damit war ihre Ablehnung entschieden. Liegert hatte mittlerweile, um seine nothleidende Cassa zu saniren, um eine Erhöhung der Jahressubvention für das laufende Jahr um 12.000 fl. angesucht, womit er ein Deficit von 16.000 fl. zu decken hoffte, im Falle der Verweigerung aber seine Resignation angekündigt. Schon im Juni, ehe das erwähnte Opernproject eingebracht wurde, hatte er dem „disponiblen" Thomé die Abtretung der Direction angetragen; nun aber dachte der Intendant selbst an diesen Director, der ja doch die čech. Bühne im ersten Entwickelungsstadium erfolgreich gestützt hatte und beantragte die Annahme der Liegert'schen Kündigung und Uebertragung der Direction an Thomé mit einer Subventionserhöhung von 6000 fl. Darauf ließ sich der Landesausschuß nun allerdings nicht ein, die Resignation Liegert's aber wurde alsbald genehmigt;*) vom 1. Juli übernahm der Landesausschuß die interimistische Leitung bis zur Beendigung der Liegert'schen Aera, übertrug das Cassageschäft dem Landesausschuß-Official Wolfgang (Liegert haftete für Abgänge mit seinem Mobiliar und seiner Garderobe), die Cassacontrole Hrn. Wolinsky, das Schauspiel dem Oberregisseur v. Švanda, die Oper dem Capellmeister Mayr und schrieb einen Concurs für die Besetzung der Direction aus. Erst nach Ablauf der Frist aber meldeten sich zwei ernste Candidaten, der vacante Director Thomé und Herr Sklenář, und obwohl der Erstere die ungünstigeren Bedingungen stellte (er kündigte ein Gesuch um Verdoppelung der Subvention und im Weigerungsfalle seine Demission an), auch der čechischen Sprache nicht mächtig war, wurde ihm dennoch über Antrag Riegers mit 4 gegen 3 Stimmen die Leitung des čechischen Landestheaters zugesprochen.

Liegert war depossedirt. Das Sofieninsel-Theater war sofort nach seinem Rücktritt von der čechischen Gesellschaft verlassen worden und diente einige Zeit den Productionen eines Escamo-

---

*) Um die Rechte des Landesausschusses gegenüber Liegert sicherzustellen, wurde die Pränotation auf das demselben gehörige Haus Nr. 500—I. versucht, doch war die Realität bereits an Liegert's Gattin übertragen.

teurs, bis es wieder seinen ursprünglichen Zwecken als Ball- und Concertsaal zurückgegeben wurde; der erste selbständige Director der national-čechischen Bühne aber übernahm nachmals die Direction des altenburg'schen Hoftheaters, legte sie indeß aus finanziellen Gründen nieder und kehrte 1875 als Privatmann nach Prag zurück.

Auch die neue Aera Thomé war übrigens nicht von langer Dauer. Am 2. Sept. 1865 wurde sie mit Glanz eröffnet (der junge Componist Šebor, dessen Oper „Templáři na Moravě" von seltenem Talent zeugte, hatte die Festouverture geschrieben); schon das Kriegsjahr 1866 aber bereitete ihr ein rasches und unsanftes Ende. Thomé, der namentlich durch ein Gastspiel des berühmten Roger das čechische Theater auch bei den Deutschen Prags wieder in Mode gebracht hatte, machte unter dem Eindrucke der Kriegs-Panique, welche viele Prager die Flucht ergreifen ließ, von dem bekannten Paragraphen, der den Director zur Lösung der Contracte seines Personals berechtigt, Gebrauch und sperrte mit 1. Juli aus eigenem Entschluß gegen den Willen des Landesausschusses die Bühne, so daß der letztere die für das bedrängte Personal votirte Summe von 2000 fl. den Mitgliedern mit Umgehung des Directors zukommen ließ. Von dem Antrage des Directors, im Neustädter Theater mit seinem Fundus weiterzuspielen und nur den Ueberschuß, der etwa nach Erwerbung aller contractlichen Gagen erzielt wurde, an ihn abzuführen, machte das Personal keinen Gebrauch, sondern ersuchte Wirsing um die gleichzeitige Leitung der čechischen Bühne vom 1. August an; der deutsche Director war diesem guten Werke nicht abgeneigt, fand jedoch den Termin zu kurz, auch fehlte ihm die Zustimmung des Landesausschusses, der eine solche Cumulirung beider Directionen als wenig vortheilhaft für beide Institute erachtete. Ende August forderte die Landesstelle von Thomé entsprechende Aufklärungen über seine weiteren Entschließungen und erhielt — dessen Entlassungsgesuch. Dies wurde nun zwar nicht angenommen, da Thomé für alle Fälle die Verantwortlichkeit für die noch übrige Dauer seines Vertrags behielt, doch schrieb man einen Concurs

auf vierzehn Tage aus, der unter den bestehenden Verhältnissen wenig Anziehungskraft übte.

Am 14. Sept. endlich beschloß der Landesausschuß, das Theater einem Consortium zu überlassen, das mit dem Betriebsfond von 18.000 fl. die Führung der Bühne bis Ostern 1870 übernahm; die Jahressubvention bezifferte sich nun auf 16.500 fl., die bei klagloser Führung in Monatsraten (und zwar im Sommer in höheren) auszuzahlen war. Zur Sicherstellung des Landes wurde bestimmt, das Consortium habe das Theater in jedem Falle solange zu führen, bis der Betriebsfond von 18.000 fl. erschöpft sei, dann wäre es von weiterer Haftung befreit, hätte jedoch das Inventar auf längstens drei Monate, bis eine neue Unternehmung gewonnen wäre, dem Landesausschuß zur beliebigen Benützung zu überlassen; außer jenen 18.000 fl. hatte das Consortium 5000 fl. zur Sicherung des Landesfonds vor etwaigen Verlusten während eines Regime-Intermezzos zu hinterlegen. Thomé war somit endgiltig vom Schauplatze der Prager Bühnenführung abgetreten; nur durch das ihm gehörige Neustädter Theater, dessen Pacht jedem Director des deutschen Landestheaters zur unabweisbaren Nothwendigkeit wurde, und durch starke sociale Beziehung hing er noch mit Prag zusammen. 1868 übernahm er die Leitung des ständischen Theaters in Linz, kehrte 1871, nachdem er in Linz schon einen Schlaganfall erlitten, nach Prag zurück, wo er nach neuerlicher Erkrankung am 22. Mai 1872 verschied. Die Künstlergesellschaft „Schlaraffia", welche von Prag ihren Ausgang über die ganze deutsche Bühnenwelt nahm und in heiterem Gewande manche ernst-humane That vollbringt, verehrte in ihm ihren Meister, den „Oberschlaraffen"; in zahlreichem Zuge folgte sie nebst dem Personale der Prager Theater seiner Bahre. Das Neustädter Theatergebäude blieb bis zu seinem Uebergange an den deutschen Theater-Verein im Besitze der Thomé'schen Erben.*)

---

*) Thomé war in erster Ehe mit der Localsängerin Baumgärtner vermält, die auch als „Mad. Thomé" eine Zeit lang der Prager Bühne angehörte; in Prag vermälte er sich mit der Sängerin Frl. Günther, aus welcher Ehe eine Tochter hinterblieb.

Es kann nicht unsere Aufgabe sein, eine Geschichte des čechischen Theaters in dessen selbständiger Gestaltung zu schreiben: sie würde den Umfang dieses Buches, welchem ohnehin durch die Complicirung des Prager Theaterwesens ein ausgedehntes Terrain zugewiesen ist, übermäßig erweitern und doch den Gegenstand kaum zu erschöpfen vermögen. Die innigen Wechselbeziehungen der beiden nationalen Bühnen Prags, die ja ein volles Saeculum hindurch gar nicht zu trennen waren, haben uns eine getreue Verfolgung der Entstehung und Entwickelung des čechischen Theaterwesens zur Pflicht gemacht; wir dürfen auch die selbständige čechische Bühne als ein Tochterinstitut des alten deutschen Landestheaters, dem dieses Buch in erster Linie geweiht ist, nicht aus dem Auge verlieren, müssen uns indeß damit begnügen, ihre Chronik in kurzen Zügen zu skizziren, ohne den künstlerischen Leistungen und Ergebnissen, dem Entwickelungsgange der dramatischen und operistischen Literatur der čechischen Nation, der durch das selbständige Theater wesentlich gefördert wurde, eingehendere Beachtung zu widmen. So seien denn auch die Ereignisse der Consortial-Regierung nur mit wenigen Worten registrirt. Mit einem Prolog von Jeřabek eröffnete das Consortium, das 15 Mitglieder (darunter Dr. Čižek, Skrejšovsky, Oliva) zählte, am 27. Sept. 1866 die neue Aera; bald darauf trat auch Kolar senior, den die nationalen Kreise mit Mißvergnügen 2½ Jahre im Verbande des deutschen Theaters gesehen hatten, als Oberregisseur zu dem nationalen Institute über, welchem seine Erfahrung bei den zerfahrenen Personalverhältnissen wesentlich zu statten kam; 1869 trat A. Bozděch, einer der feinsinnigsten und gediegensten čechischen Dramatiker, dessen Komoedien Scribe'schen Charakter tragen, als Dramaturg in den Bühnenverband. Das erste Jahr der Consortial-Regierung endete übrigens trotz der stattlichen Subvention von 16.500 fl. (um 6000 fl. mehr als das deutsche Landestheater bezog) mit einem Deficit, ein Umstand, der jedoch auf das rastlose Streben nach Schaffung eines größeren, des eigentlichen čechischen Nationaltheaters keineswegs hemmend, sondern im Gegentheil fördernd wirkte. Man ironisirte den „Mikrokosmos“, das kleine Theater am Quai,

forderte die rascheste Inangriffnahme des großen Baues, für welchen bereits 1866 Material nach Prag gebracht worden war, das zarte Damenhände von den Wägen abluden, erst zwei Jahre später aber wurde der Bau kräftig begonnen. In feierlichen Zügen führte man die sieben Grundsteine von den „heiligen" Bergen Böhmens in die Hauptstadt; die Grundsteine vom Georgsberg und Žižkaberg wurden von berittenen Bauern-Banderien, Vereinen in malerisch componirter Nationaltracht und national-gesinnten Damen empfangen und escortirt. Am 16. Mai 1868 feierte man die Grundsteinlegung; vom Invalidenhausplatze bei Karolinenthal bewegte sich ein großartiger Festzug zum Bauplatz: die Zünfte in bunten Costümen, die uniformirten Bürgercorps, 1500 Studirende, die Typographen mit Setzkasten und Buchdrucker-Presse, welche ein Festgedicht producirte, Palacký und Rieger schritten im Zuge, unter den Gästen aber sah man auch die deutschen Mitglieder des Landesausschusses, und Dr. Schmeykal selbst führte als Stellvertreter des Oberstlandmarschall einen Hammerschlag mit der Devise „quod faustum, felix, fortunatumque eveniat". Den ersten Hammerschlag that der Historiker und „Vater" der čechischen Nation Palacký; die Festrede, gehalten von dem Jungčechenführer Dr. Sladkovský, knüpfte an die bescheidenen Dilettanten-Aufführungen čechischer Bürger in einer dem nationalen Idiom ungünstigen Zeit an, feierte das čechische Theater als die „erste öffentliche Anstalt, aus der die čechische Sprache mächtig zum Volke zu sprechen begann", und eben diese Rede war es, welche den anwesenden minder Betheiligten die nationale Bedeutung dieser Theater-Action und des nun begründeten Baues klar machte, der indessen nach Maßgabe der vorhandenen Geldmittel ziemlich spät Form und Farbe erhielt.

Noch manche Krisis war im Interimstheater zu überstehen, ehe die čechische Kunst in das neue, glanzvolle Haus übersiedelte. Am 17. Juli 1869 wurde, um dem Quai-Theater im Sommer eine entsprechende „Villegiatur", dem Publicum eine menschenwürdige Existenz in den heißen Monaten zu sichern, eine neue Arena auf der Höhe des Roßthores eröffnet, welche mit ihren Thürmen, Zinnen und

Bannern den Eindruck einer schmucken Ritterburg machte, 200 Sperrsitze, 24 Logen und drei Galerien enthielt und den officiellen Titel „Letní divadlo na hradbách“ (Sommertheater auf der Bastei) trug. Die artistische Leitung übernahm 1870 Dr. Joh. Strakatý, 1872 Joh. G. Kolár sen., (administrativer Director Dr. Čížek), neben welchem Friedr. Smetana, der hervorragendste Componist der čechischen Nation, als artistischer Opernleiter, zeitweise als erster Capellmeister fungirte, bis ihn sein hartnäckiges Ohrenleiden nöthigte, sich gänzlich vom Theater zurückzuziehen — er wurde als erster Capellmeister durch Adolf Čech (Taussig), einen Musiker von gründlicher und umfassender musikalischer Bildung, ersetzt, der die Prager čechische Oper zu manchem zweifellosen Siege geführt hat. Auch Franz Kolár (jun.) war an der Leitung der Bühne in diesen ihren Sturm- und Drang-Jahren betheiligt, doch hatten sich eben die vielfachen Wirren, der stete Wechsel der leitenden Personen von unheilvollem Einflusse auf die čechischen Theaterverhältnisse erwiesen; man sehnte sich geradezu nach den deutschen Directoren zurück und behauptete, selbst das classische und nationale Repertoire habe unter diesen eine weit emsigere und erfolgreichere Pflege erfahren als unter den nationalen Bühnenleitern.

In dieser Periode des Verfalls, welche in čechischen Kreisen bereits ernste Besorgnisse für die Zukunft des nationalen Instituts wachrief, gelang es endlich im November 1874, in Joh. Nep. Maýr den rechten Mann für ein so schwieriges und verantwortungsreiches Amt, wie es die Direction des jungen Theaters war, zu finden. Der Name Maýr's war mit der ganzen bisherigen Entwickelungsgeschichte des čechischen Theaters auf das Innigste verwebt. Maýr hatte schon in Stöger's Rosengasse-Theater 1842 als Nemorino im „Liebestrank“ seine Laufbahn als čechischer Operntenor begonnen und wurde bald eine der Stützen der čech. Opernvorstellungen; er hatte am 5. Mai 1851 im Sofieninselsaale das erste Concert „zum Vortheile das zu gründenden böhmischen Theaters“ dirigirt, war von Thomé mit der Leitung der bedeutend gehobenen čechischen Opernvorstellungen betraut worden (das Drama leitete als selbständiger Dramaturg Gustav Pfleger)

und hatte diese Vorstellungen auch für das deutsche Publicum anziehend gemacht. Als das Interimstheater am Quai die Mission einer selbständigen „National-Bühne" übernahm, führte Mayr im Auftrage Thomé's die Riesenaufgabe durch, ein neues Opern-, Chor- und Orchesterpersonal zusammenzustellen. Mit unermüdlichem Eifer trieb der Opernleiter dieses Personal aus allen Schichten des musikalischen Volkes zusammen, suchte unter Studenten, Lehrern und in den Civilcapellen seine Musiker, jagte nach Sängern und Sängerinen und überraschte mit diesem „zusammengetriebenen" Personal am 1. März 1863 durch eine treffliche Vorstellung der „Stummen von Portici". Aus dem Chore hörte man die Stimmen Schebesta's, Mader's, Dobsch' u. A. heraus; im Orchester saßen Anton Dvořák (gegenwärtig der meistgenannte čechische Componist) und Moriz Anger (jetzt Capellmeister am čech. Nationaltheater). Mayr „erzog" sein Personal; unter Liegert galt die Oper bereits mustergiltig, sie blieb vorzüglich in der zweiten, kurzen Aera Thomé, nach deren Abbruch sich Mayr in's Privatleben zurückzog, um eben 1874, dem Rufe des Consortiums folgend, nach einstimmiger Wahl die Leitung des ganzen Instituts zu übernehmen. Als der neue Director zum ersten Male wieder am Dirigentenpult erschien, begrüßte ihn das Publicum mit Jubel, und bald kam Ordnung in die etwas zerrütteten Verhältnisse: trotz der minimalen Einnahmen des Quai-Theaters, die bei ausverkauftem Hause die Summe von 800 fl. nicht überstiegen, gelang ihm die Regelung der Finanzen; er besserte die Qualität des Repertoires und der Aufführungen, konnte aber Stabilität in das Ganze umso weniger bringen, als bereits wieder eine neue Aera des Consortiums in Sicht war. Der politische Gegensatz zwischen Alt- und Jungčechen hatte seine größte Schärfe erreicht; und als 1875 ein neuer Directions-Concurs ausgeschrieben wurde, traten zwei getrennte, einander feindliche Consortien, das altčechische, das bisher die Leitung der Bühne hatte, mit Hrn. Vincenz Bubeníček an der Spitze und das jungčechische unter Präsidium des Dr. Čížek, als Bewerber auf. Das letztere trug den Sieg davon; sofort aber entbrannte auch die lebhafteste Fehde zwischen den beiden

Gesellschaften und den hinter ihnen stehenden Parteien. Die Spaltung trat auch im Nationaltheater-Baucomité ein und schädigte dasselbe in hohem Maße; die Beiträge liefen spärlich ein, die Altčechen traten aus dem Comité und erklärten, ihre Beiträge dem Consortium ihrer Partei zuzuwenden, das die Frage eines neuen selbständigen čechischen Theaterbaues erwog und bei der Prager Stadtvertretung um Ueberlassung eines Grundes für diesen Bau in der verlängerten Hibernergasse petitionirte. Die Jungčechen ihrerseits, welche sich zur Activitätspolitik entschlossen hatten und den Landtag beschickten, erwirkten dem Nationaltheater eine Landessubvention von 300.000 fl., was selbstverständlich eine starke Förderung des Baues ermöglichte, und reichten, um den Projecten der Altčechen zu begegnen, bei der Stadtvertretung ebenfalls ein Gesuch um Gewährung eines geeigneten Territoriums zum Bau eines neuen Theaters und zwar eines gedeckten Sommertheaters im künftigen Stadtpark ein. Beide Gesuche wurden im Princip genehmigt, nur die Platzfrage verzögerte die Entscheidung. Schließlich erbauten die Altčechen auf den sogenannten Weiner'schen Gründen in der Nähe der Bastei-Arena, die bei Demolirung der Basteien fiel, eine neue Arena von 27° Länge, 6° Breite, mit 14 Logen, 264 Sperrsitzen und Stehplätzen im Parterre, 16 Logen, 315 Sitzen und 300 Stehplätzen im ersten Range, „National-Arena" (Národní arena), scherzweise auch „Trutz-Arena" genannt, die Jungčechen aber bauten ein gedecktes Sommertheater, das „neue čechische Theater" (Nové české divadlo) vor dem Kornthore, das elegant ausgestattet war und durch seine Größe in der wärmeren Jahreszeit ohne Rücksicht auf das Wetter einen Ersatz für das Interimstheater bot. In der „Trutz-Arena" spielte eine Gesellschaft unter Direction des Hrn. Švanda v. Semšic, im neuen čechischen Theater das Personal des čechischen Landestheaters. Die artistische Direction der čechischen Landesbühne übernahm zu Ostern 1876 der bisherige Director des deutschen Landestheaters, Rudolf Wirsing, der am Ostersonntage mit Dvořák's Oper „Wanda" sein Regime eröffnete.

Die Herrschaft Wirsings im čechischen Theater fiel keineswegs

in eine glückliche Zeit. Die altčechische Presse eröffnete einen Feldzug gegen das „deutsch-jungčechische" Theater; eine große Anzahl bisheriger Abonnenten beschloß, „solange das Theater der deutsch-jungčechischen Leitung unterstehe", nicht zu abonniren und dem Theater fernzubleiben, die altčechischen Blätter brachten nur den Zettel des deutschen, nicht aber des čechischen Landestheaters zum Abdruck, die nationale Bühne war verfehmt in ausgedehnten Kreisen der eigenen Nation, und selbst das Personal konnte sich der Einwirkung dieser zerstörenden Einflüsse nicht entziehen. Wirsing, dessen klare, solide Directionsführung unter so widrigen Verhältnissen die Anerkennung jedes gerecht Urtheilenden fand, hielt auf treffliche Opernaufführungen (er führte u. A. Dvořák's „Wanda" und Smetana's „Hubička" auf), brachte eine Reihe pompös ausgestatteter Schaustücke („die sieben Raben", „Zum Mond und unterm Meer", „Reise um die Erde") vor, um auch Deutsche in das von ihm geleitete Theater zu ziehen, aber Dauer versprach er sich wohl selbst nicht von diesem verfehlten Experiment. Im J. 1877 kam nach vielen Versöhnungsversuchen endlich eine Einigung der einzelnen čechischen Theater-Consortien zu Stande; mit 30. April übernahm das neue Fusions-Consortium die Bühne, und am 2. Juli feierte man im „neuen čechischen Theater" das große Versöhnungsfest. Wirsing war nach Vollendung der Fusion auf einen neuen Vertragsabschluß nicht mehr eingegangen. Das geeinte Consortium ersuchte ihn, wenigstens provisorisch die Leitung fortzuführen, doch, erschöpft durch die Widerwärtigkeiten der letzten Monate, die schiefe Position erkennend, in welche er als Leiter der ersten Bühne einer Nation gerathen war, deren Sprache er nicht verstand und die seinem eigenen Volke keineswegs brüderlich zur Seite stand, beharrte er auf seiner ablehnenden Haltung. „Erfülle es ihn auch mit Genugthuung" — antwortete er auf jenes Verlangen — „seine Bemühungen insoweit von Erfolg gekrönt zu sehen, daß die Rathschläge, um die ihn der Verwaltungsausschuß des am 1. Mai constituirten Consortiums anging, zur Erhaltung des Instituts angewendet worden seien und dadurch die Existenz desselben für die Folge wieder einigermaßen gesichert

sei, so erscheine ihm doch seine persönliche Mitwirkung an der Leitung des Theaters nicht mehr dringlich; er sehe deshalb seine Aufgabe als gelöst an und werde sich jener von ihm schon früher gewünschten Ruhe hingeben, die er nur im Interesse einer, wie ihm schien, lebensfähigen Sache und angenehmen artistischen Wirksamkeit unterbrochen habe." In einer sehr warmgehaltenen Adresse erkannte der Verwaltungsausschuß die Verdienste Wirsing's an; dieser wäre in hervorragender Weise geeignet gewesen, das čechische Theater auf jene Stufe zu bringen, welche es einnehmen müsse, um der culturellen Entwickelung des čechischen Volkes würdig zu sein; allein er habe mit scharfem Geiste erkannt, daß die nationale Seite die gleiche ernste Würdigung verdiene wie die künstlerische und daß sich in dieser Hinsicht seiner Leitung Hindernisse entgegenstellen." Zur Ruhe setzte sich indeß auch jetzt Wirsing keineswegs; er nahm die Direction des Breslauer Stadttheaters an, eine lange schmerzliche Krankheit aber hinderte ihn, die Saison dort persönlich zu eröffnen; er übertrug Heinrich Grans seine Vertretung und erlag selbst am 9. Oct. 1878 in seiner Villa im Paradiesgarten bei Prag seinen schmerzvollen Leiden (Karbunkel) im 64. Lebensjahre. Wirsing's Vermögensverhältnisse zeigten sich keineswegs so glänzend wie man angenommen hatte; sein Eigenthum war stark belastet. Unter den Gegenständen, die nach seinem Tode zur Veräußerung kamen, erregte der reiche Schatz an Souvenirs, Ehrengeschenken, Ordensdiplomen u. s. w. Aufsehen, der in seinem Besitze war.*) Ein künstlerisch denkender, vielerfahrener Bühnenleiter, der auf glänzende, in wechselnder Stellung errungene Erfolge zurückblicken konnte, war in ihm aus dem Leben geschieden.

An Stelle Wirsing's hatte das vereinigte Consortium am 23. Jäner 1878 neuerdings Hrn. Mayr zum Director gewählt,

*) Erwähnt sei, daß sich Wirsing noch als Director des čechischen Landestheaters um einen coburg'schen Hoftitel bewarb; man bedeutete ihm, daß ihm dieser Titel nur nach seinem Rücktritt von der Direction eines čech. Instituts gewährt werden könne; er möge trachten, das Frankfurter Theater zu erhalten. (Aus Wirsing's nachgelassener Correspondenz, im Besitze des Dir. Palme.)

dem Kolar als artist. Leiter des Schauspiels zur Seite stand; Beiräthe waren die Herren V. T. Jeřábek und J. Schik. In diese Aera fiel bereits die feierliche Eröffnung des großen Nationaltheaters, dessen Bau unter zahlreichen Hemmnissen und Stockungen nur langsam seinem Ende entgegengegangen war. Der alt-jungčechische Conflict war von unheilvollem Einflusse auf diese mit so großartigen Apparat in Scene gesetzte Action gewesen, das Baucomité wurde decimirt, die Beiträge flossen spärlich, und nur die Landessubvention von 300.000 fl. ließ auf einen weiteren Fortgang hoffen. Erst nach der „Versöhnung" kam wieder Temperament in die Action; die Nationallotterie zu Gunsten des Baues, welche bisher minimale Erfolge erzielt hatte, gedieh, führte dem Comité bedeutende Mittel zu und sicherte das Gelingen des Werkes. 267.571 fl. 53 kr. waren auf dem Wege der mit fieberhaftem Eifer betriebenen Lotterie-Action bis 1878 hereingebracht worden; der Reingewinn für den Bau betrug nach Abzug der Ausgaben 170.162 fl. 36 kr. Eine neue Organisation des Baucomité's mit veränderter Beitragsleistung der Mitglieder (bis zu 500 fl.) führte dem nationalen Werke binnen drei Monaten abermals 200.000 fl. zu. Und mit jedem Jahre wuchsen die Summen, „guldenweise" und in größeren Beträgen durch Ausschüsse, Vereine, Journale u. s. w. gesammelt, vermehrt durch ansehnliche Beiträge der Prager Stadtgemeinde, so daß die Vollendung des Theaters, für welche das Schlagwort „národ sobě" (die Nation für sich) ausgegeben worden war, nicht mehr zweifelhaft sein konnte. Die Restbeträge wurden durch weitere finanzielle Operationen hereingebracht. Ende 1880 bildete sich das neue Consortium zur Verwaltung des Nationaltheaters, bestehend aus 85 Mitgliedern unter Präsidium des Herrn Aemilian Skramlik mit einem Gründungscapital von 52.000 fl.; 1881 traf es mit dem Landesausschuß eine Vereinbarung, wornach ihm die Verwaltung des Theaters bis Ende Juni d. J. 1888 übertragen wurde; zum Director des Nationaltheaters aber war am 21. Nov. 1880 einstimmig und mit erweiterter Vollmacht J. N. Maýr gewählt worden. Am 15. Juni 1881 wurde das vom Architekten Professor

Zitek erbaute prunkvolle Haus provisorisch zu Ehren der Ankunft des Kronprinzenpaares in Anwesenheit des Kronprinzen mit der Festoper „Libuše“ von Smetana unter colossalem Andrang eröffnet; man gab in demselben Monat noch elf Vorstellungen, welche zwei Schauspielnovitäten, das Drama „Lipany“ von Vlček und das Drama „Smířičtí“ von J. G. Kolár sowie Meyerbeer's „Hugenotten“ brachten. Die bei dem Zustandekommen des Werkes meist-betheiligten Personen, darunter Rieger, Intendant Dr. Škarda, Bürgermeister Skramlik und Prof. Zitek erhielten höhere Ordensauszeichnungen vom Kaiser, der auch 10.000 fl. zur Vollendung des Theaters widmete.

Am 11. und 12. Sept. sollte die definitive Eröffnung mit „Libuše“ und F. A. Šubert's Drama „Probuzenci“ erfolgen, ein tragisches Ereigniß aber trat dazwischen. Am 12. August 1881 wurde das herrliche Gebäude ein Raub der Flammen. Durch Unvorsichtigkeit eines Arbeiters soll der Brand entstanden sein; das Verhängniß wollte es, daß die Prager Stadt-Feuerwehr, großentheils zu einem Leichenbegängniß ausgerückt, nicht rasch genug zur Stelle war — wenig war zu retten, mit Mühe wurde das Interimstheater, das man bereits als „abgethan“ betrachtet hatte und das nun wieder zu ungeahnter Bedeutung kam, vor dem Ansturm des verheerenden Elementes bewahrt. Da der Brand zwischen 6 und 7 Uhr Abends ausgebrochen und erst nach einiger Zeit bemerkt worden war, drang die Kunde davon erst während der Theaterzeit ins „neue čechische Theater“ vor dem Kornthor, wo die Nationaltheatergesellschaft spielte; sofort kündigte Schamberg dem Publicum die Katastrophe an, die Vorstellung wurde abgebrochen, und erschüttert verließen die Anwesenden das Theater, ja selbst im Neustädter Theater lichteten sich die Reihen im Auditorium stark. Die Verzweiflung der čechischen Nation, welche für das Theater so gewaltige Opfer gebracht hatte und deren Ziel nun vereitelt sah, war groß, groß aber auch die Theilnahme der deutschen Bevölkerung, die für den čechischen Theaterbau wiederholt ihr Interesse in sympathischer Weise bekundet hatte. Als es sich im Mai 1875 darum gehandelt hatte, für diesen Bau

60.000 fl. als Theilbetrag der Gesammt-Subvention von 300.000 fl. zu bewilligen, war der Berichterstatter der Budget-Commission des in seiner Majorität deutschen Landtags, Abg. Wolfrum, entschieden für diese Bewilligung eingetreten: „Da der Bau eines čechischen Nationaltheaters," erklärte der deutsche Abgeordnete, „ein Bedürfniß ist, da dieser Bau von der slavischen Bevölkerung des Landes mit großer Ausdauer angestrebt wird und diese Bevölkerung mit großer Opferwilligkeit unter sich selbst durch freiwillige Beiträge über eine halbe Million gesammelt hat, da der projectirte Bau im edelsten Styl gehalten ist und nach seiner Vollendung eine Zierde der Landeshauptstadt sein wird, kann die Heranziehung der Finanzkraft des Landes zu diesem Bau nicht abgelehnt werden." Und Dr. Herbst motivirte sein Votum in ähnlicher Weise mit folgenden Worten: „Die Rücksicht auf das öffentliche Interesse verlangt es, daß ein monumentaler Bau wie dieses Theater und eine so wichtige Pflegestätte heimischer Kunst nicht unvollendet bleibe, dann aber habe ich mich darum für berechtigt gehalten, für die Subvention zu stimmen, weil der Bau des Nationaltheaters ein Herzenswunsch der čechischen Nation ist." 1876 aber war es wieder Wolfrum, der entschieden dafür eintrat, den weiteren Theilbetrag der Subvention flüssig zu machen, damit „ein so monumentaler, der Stadt Prag zur Zierde gereichender Bau nicht als Ruine stehen bleibe und den Herren, welche dieses Werk bisher so opferwillig gefördert haben, mit Landesmitteln beigesprungen werde." Die deutsche Landtagsmajorität hatte denn auch in diesem Sinne abgestimmt. In diesem Sinne nahmen auch jetzt die Deutschen Prags werkthätigen Antheil an dem Schicksale der slavischen Mitbürger; die deutschen Journale beklagten die Katastrophe, und als mit erneutem Eifer die Sammlungen für den Wiederaufbau begannen, waren die deutschen Blätter mit unter den Sammlern. Am Tage nach dem Brande erschien ein neuer čechischer Aufruf zur umfassendsten Beitragsleistung. Das Kaiserpaar widmete alsbald 20.000 fl., das Kronprinzenpaar 5000 fl., Erzh. Ludwig Victor 1000 fl., die Prager Stadtgemeinde 50.000 fl., und ihr schloßen sich andere Städte Böhmens

mit verhältnißmäßig beträchtlichen Summen an; Banken, Vereine, Actiengesellschaften, Aristokraten, Fabrikanten, Private folgten, so daß binnen kurzer Zeit aus Böhmen allein 634.270 fl. 70 kr. gesammelt waren, Mähren und Schlesien brachten 50.156 fl. auf, und andere österreichische Kronländer sowie auswärtige Staaten wiesen Beiträge auf. Hatte das ganze Bauunternehmen von 1850 bis zum Brande 1881 die Summe von 1,824.805 fl. 31½ kr. verschlungen, so betrug der durch den Brand angerichtete Schaden über 550.000 fl., wovon ungefähr die Hälfte durch die Versicherungssumme hereingebracht war. Der Neubau war gesichert und sollte sofort in Angriff genommen werden, doch entstanden nun Mißhelligkeiten zwischen dem Baucomité und dem künstlerischen Schöpfer des Theaters Prof. Zitek, der seine neuen Planskizzen mit sorgsamer Berücksichtigung der durch die Theaterbrände der letzten Jahre gebotenen Erfahrungen bedächtig — bedächtiger als es der Ungeduld der čechischen Nation erlaubt schien — ausarbeitete, über eine Reihe von Details, speciell über den Fassungsraum des Theaters, mit dem Comité sich nicht verständigen konnte und deshalb auf die Führung des Neubaus verzichtete. Der Professor am čechischen Polytechnicum, Jos. Schulz, welcher wiederholt mit Zitek gemeinsam gearbeitet hatte, trat an dessen Stelle. Der Wiederaufbau schloß auch eine beträchtliche Erweiterung des Theatergebäudes in sich, zu welchem Zwecke das Nachbarhaus des Dr. Robert Polak um 98.000 fl. angekauft wurde.

Auch das Interimstheater verschmolz naturgemäß mit dem neuen Bau, nachdem es seit dem Brande des Nationaltheaters wieder abwechselnd mit dem neuen čechischen Theater den künstlerischen Bedürfnissen der slavischen Bevölkerung Prags gedient hatte. Von einschneidender Wirkung war diese Brand-Katastrophe auf die Organisation, die künstlerischen und finanziellen Verhältnisse des Theaters gewesen. Die Errichtung eines neuen großen Theaters hatte natürlich auch die Erweiterung, den vollen Ausbau des künstlerischen Apparats gefordert. Auf der Direction Mayr lastete vom Nov. 1880 ab die Riesenaufgabe, das Personal in allen Fächern

zu completiren und zu vermehren, neue Decorationen, Costüme und Requisiten zu schaffen, die für die Eröffnungsvorstellungen bestimmten Werke zu studiren u. s. w. Durch Heranziehung neuer Kräfte wurde der Gagen-Etat fast um die Hälfte erhöht, und doch mußten die Gagen noch immer aus den bescheidenen Einkünften des Interimstheaters bestritten werden, was umso empfindlicher war, als der Termin für die Eröffnung des großen Hauses erheblich verschoben wurde und nach den ersten erfolgreichen Vorstellungen eine Pause eintrat, bis durch den Brand alle Hoffnungen auf Jahre hinaus zerstört schienen. Nun galt es, das große Personale mit den kleinen Einkünften des Interimstheaters zu erhalten, die erhöhten Gagen der alten Mitglieder aus derselben sehr beschränkten Einnahmsquelle zu bestreiten. Der Wiener Ringtheaterbrand und die infolge dessen eingerissene Theaterpanique drohte dem Interimstheater verhängnißvoll zu werden; das kleine Haus, dessen „Parterre erst erklommen werden mußte, mit seinen schmalen Gängen und mangelnden feuerpolizeilichen Vorkehrungen schien geradezu das Muster eines Theaters, wie es nicht sein soll"; der Besuch nahm rapid ab, und energische Maßregeln im Interesse der Sicherheit des Publicums unterbrachen die Vorstellungen im Winterhause eben während der Saison. Trotzdem verstand es Director Mayr, dessen Thätigkeit im Interesse des Nationaltheaters durch eine Dank- und Anerkennungs-Adresse des Consortiums anerkannt worden war, durch strenge Einhaltung seiner Ordnungs- und Sparsamkeits-Principien den Finanzapparat im Gange zu erhalten; sein Repertoire wies Werke der besten nationalen Componisten (Smetana, Dvořák, Bendl, Šebor, Rozkošný, Blodek u. s. w.) und Autoren (Kolár, Vrchlický, Bozděch, Durdik, Jeřábek u. s. w.) auf und entsprach den künstlerischen Forderungen, die man an das Institut stellen durfte. Mayr leitete das Theater bis zum März 1883, worauf er, durch ein schweres asthmatisches Leiden zu absoluter Ruhe gezwungen, seine Resignation einbrachte und sich unter erneuten Anerkennungs-Bezeugungen des Consortiums in's Privatleben zurückzog. Als einer der thätigsten und erfolgreichsten Mitarbeiter an der Entwickelung des čechischen Theaters,

als der erste Director der großen nationalen Bühne hat er den begründetsten Anspruch auf die Dankbarkeit seines Volkes.*)

Die Direction wurde am 12. März 1883 einem jungen und begabten čechischen Schriftsteller, F. A. Šubert, Mitredacteur des Journals „Pokrok“, übertragen, der sich schon vielbemerkte Verdienste um das nationale Institut erworben hatte. Zu Dobruschka in Ostböhmen 1849 geboren, hatte er in Königgrätz das Gymnasium, in Prag die philosophischen Studien absolvirt und sich sodann der Publicistik und Schriftstellerei zugewandt. Eine Reihe historischer Romane sowie das 1881 publicirte Drama „Die Erwachten“ hatten die Aufmerksamkeit der čechischen Nation auf ihn gelenkt. Er war es auch, der jene Umbildung des Nationaltheater-Bauvereins anregte, welche dem Zwecke ein Plus von 200.000 fl. eintrug. Obwohl dem praktischen Theaterwesen fernstehend, erwarb er sich doch durch rastlosen Eifer rasch einen tiefen Einblick in die Geheimnisse der Bühnenwirthschaft und wirkte mit aller Energie auf eine würdige Vorbereitung der neuen Aera hin, die mit der Vollendung des aus seiner Asche entstehenden Nationaltheaters beginnen mußte. Die Schwierigkeiten, welche vor dem Eintritt dieses Ereignisses zu überwinden waren, haben wir angedeutet. Am 14. April spielte man zum letzten Male im Interimstheater, am nächsten Tage begann man mit der Demolirung des „emeritirten“ Theaters, und das „neue čechische Theater“ vor dem Kornthore half nun aus der Verlegenheit; im Sommer that der Holzbau seine guten Dienste, sowie aber der Herbst herankam und das große Nationaltheater noch immer nicht eröffnet war, wuchsen die Besorgnisse und sank der Besuch. Im October 1883, als der Termin für die Fertigstellung des neuen Hauses abermals eine Verzögerung erfahren hatte, mußte das Consortium dem Landesausschusse geradezu eröffnen, daß die Vorstellungen sistirt werden müßten, wenn binnen acht Tagen nicht eine außerordentliche

*) Auch die Gattin Mayr's, Emilie geb. Ugka († 30. Sept. 1874), hat zur Entwickelung des čech. Theaters beigetragen, indem sie 30 Opern theils aus dem Deutschen, theils aus dem Italienischen unter Pseudonymen (meist „J. Pražský“) ins Čechische übersetzte.

Subvention flüssig gemacht würde, und in der That wurde eine Tages-Subvention von 200 fl. bewilligt, zurückdatirt vom 21. Sept. d. i. dem Tage, an welchem die erste Vorstellung im neuen Hause hätte stattfinden sollen. Endlich, am 18. November 1883 — gerade 21 Jahre nach der 1862 erfolgten Eröffnung des Interimstheaters, der ersten selbständigen čechischen Bühne — war der Tag der definitiven und feierlichen Eröffnung gekommen. Die prachtvolle Ausstattung des neuerstandenen Hauses fesselte die Aufmerksamkeit der Besucher. Alle nationalen Künstler, Brožik, Ženišek, Hinays, Schikaneder u. A. hatten hiebei mitgewirkt; die Hofloge mit den zugehörigen drei Appartements präsentirte sich besonders imposant, im Ganzen aber war zu bemerken, daß der eigentliche Innenraum (man zählte, die Logen zu vier Sitzen inbegriffen, 1037 Sitze und 800 Stehplätze) im Widerspruche mit dem mächtigen Aeußeren stand; dafür waren die Garderoben und anderen Nebenräume mit geradezu verschwenderischem Luxus ausgestattet worden, und die elektrische Beleuchtung hob diese Pracht. Am Eröffnungstage fand Mittags eine Festakademie (théâtre paré) statt, nachdem zuvor der Obmann des Baucomité's Dr. Rieger die feierliche Uebergabe des Gebäudes an den durch den Intendanten Dr. Škarda vertretenen Landesausschuß und das Consortium bewerkstelligt hatte. Der Obmann des Consortiums Herr v. Skramlik und Director Šubert hielten Ansprachen. Bei der Akademie sprach Frau Maruška Bittner (welche, nachdem sie ein hervorragendes Mitglied der Meininger Hofbühne gewesen, wieder zur čechischen Bühne zurückgekehrt war) den Prolog von Vrchlický, der das Schicksal des wie der Phönix aus seiner Asche erstandenen Theaters schilderte, seiner Vergangenheit und Zukunft gedachte. Ein Orchester-Vorspiel von Smetana, eine Festouverture von Dvořák, eine Festcantate des Gesangvereins „Hlahol", die Declamation einer Vrchlický'schen Dichtung mit dem Refrain „Národ sobě" durch den Schauspieler Seifert und lebende Bilder mit Begleitung eines geistvollen Orchestersatzes von Zdenko Fibich bildeten das Programm dieser Akademie. Bei der auch von den staatlichen Dignitären und dem Feudaladel besuchten Abendvor-

stellung sah man nach dem letzten Act von Smetana's „Libuše" abermals Tableaux aus der böhmischen Geschichte. Die zweite Vorstellung brachte ein Originaldrama „Salomena" von Adamek, die dritte Dvořák's Oper „Dimitri". Zur Sicherung eines nationalen Repertoires war schon im Februar 1883 ein Concurs ausgeschrieben worden, dessen erster Preis (der sogenannte „russische") von 1000 Rubel auf eine Tragoedie oder ein Drama aus der slavischen speciell čechischen Geschichte ausgesetzt war; andere Preise galten den verschiedenen Genres der dramatischen Production. Die Stadt Prag schrieb einen Preis auf das beste Drama aus der Prager Geschichte aus. Seither ist das Nationaltheater unter der Leitung des Directors Šubert mit Erfolg geführt worden. Ein durch Kunstkräfte fremder Nationalität (z. B. den italienischen Tenor Raverta) ergänztes Personal,*) ein durch große Ballete

*) Das Personal des čechischen Nationaltheaters gab der „Theaterkalender" (divadelni kalendář) für 1884 folgendermaßen an: Intendant Dr. Jak. Škarda, Secretär C. Volinský. — Consortium: Em. Ritt. v. Skramlik, Präs., Dr. Jos. Durdik, Vicepräsident. — Director Fr. Ad. Šubert, Secretär Jos. Sklenář, Dramaturg Ladisl. Stroupežnický, Componist Friedr. Smetana. — Regie: Fr. Kolár, Oberreg., F. Hynek, Opernreg., Ant. Pulda, Schauspielreg. — Orchester: 1. Capellm. Ad. Čech, Capellm. Mor. Anger, Chormeister Aug. Vyskočil, 8 erste Violinen, 7 zweite Violinen, 4 Violen, 4 Celli, 4 Bässe, 2 Flöten, 2 Oboën, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 4 Posaunen, 1 Timpanist, 1 Harfensp., 2 Trommelschläger. — Schauspiel: Herren G. Bittner, Jos. Brožek, Jos. Chramosta, Edm. Chvalovský, Jos. Frankovský, Jos. Hornik, J. Karbuš, Fr. Kolár, J. Křtin, Heinr. Mošna, Ant. Pulda, F. Pštroß, Jak. Seifert, Al. Sedláček, V. Slukov, C. Šimanovský, Jos. Šmaha, F. Stibitz, W. Vávra, Zdislaw. — Damen Maruška Bittner, Frl. Bollard, Frl. Křepela, de Pauli, Pospišil, Pštroß, Rott, Frauen Seifert und Sklenář-Malý, Frls. Slavinsky, Turek, Wolf, Zásmucky. — Oper: Hrn. Benoni, C. Čech, Doubrawský, Heš, Hynek, Koubek, Krössing, Lev, Mikoláš, Raverta, Soukup, Stropnický, Urbánek, Ant. Vávra; Damen v. Ehrenberg, Betti Fibich, Clem. Kalaš, Joh. Kavalar, Kroupa, Lausmann, Maisler, Reich, Reinl, Reisinger, Sitt, Wollner. — Chor: 27 Herren, 31 Damen. — Balletmeist. Reisinger, Solotänzer J. Berger, Solotänzerinen Frls. v. Schöpf, Keppler und Ziegler, 20 Damen. — Die Theaterpreise betrugen bei Abendvorstellungen: Loge Part. u. 1. Rang

und „internationale" Gäste belebtes Repertoire soll der National-bühne ein weiteres Publicum sichern, und in der That scheint dadurch dem deutschen Landestheater eine Concurrenz geschaffen, die nur durch rastlose, energische und aufopfernde Arbeit abge-wehrt werden kann. Es wäre ebenso engherzig als ungerecht, die Bedeutung der neuen čechischen Bühne, die sich — wie wir in dieser Geschichte gesehen — aus den unscheinbarsten Anfängen emporgerungen hat, die starke Entfaltung der dramatischen Lite-ratur der čechoslavischen Nation, zu verkennen; die Schöpfung eines mächtigen Theaters, zum großen Theile aus den eigenen Mitteln des čechischen Volkes, fordert unsere Achtung heraus; nur möge die čechische Nation, wenn sie in einem monumentalen Bau in ihrer Sprache der Kunst huldigt, nie vergessen, daß diese Kunst aus der deutschen sozusagen emporgewachsen, daß das deutsche Landestheater das Mutterhaus der čechischen Volksbühne ist und die deutsche Bevölkerung Prags wiederholt in früheren und späteren Perioden werkthätigen Antheil an der Entwickelung des čechischen Kunstlebens genommen hat — waren es doch deutsche Directoren, unter deren Aegide die selbständige čechische Bühne begründet und auf eine solide künstlerische Basis gestellt worden ist!

---

8 fl., Loge 2. R. 7 fl., Fauteuil im Part. u. 1. Balcon 2 fl., Part.-Sitz und 1. Balc. 1 fl. 50 kr., Sitz am 2. Balcon 1. Reihe 1 fl. 50 kr., 2. und 3. Reihe 1 fl. 20 kr.; 1. Gallerie 1. Reihe 1 fl., 2., 3. und 4. Reihe 80 kr., 2. Gallerie 60, 50, 30 und 40 kr., Stehplätze Parterre 1 fl., 1. Gallerie 50 kr., 2. Gal. 20 kr., letzter Platz 20 kr., Kinderbillet 40 kr. Bei Nachm.-Vorstellungen traten Ermäßigungen ein.

XXVII.

Eduard Kreibig als activer Director.

(1876—1879.)

(Eduard Kreibig. — Die ersten Vorstellungen. — Das Schauspiel-Personal: Anton Roll, Sauer, Emil Huvart, Jul. Simon, L. v. Ernest, Friedr. Wilh. Keller, Raberg, Ludwig Martinelli, „Papa Hassel's" und Frey's Abschied; Chargenspieler; die Komiker Schlesinger und Lunzer. — Damen: Rosa Keller-Frauenthal, Margarethe Jantsch-Ziegler, Marie Swoboda, Ida Trautmann, Emmy Rigol, Minna Bichler, Adele Wienrich, Isabella v. Bünau, Irma v. Jelenska, Paula Basté, Moser-Sperner, Irma v. Novella, Helene Born, Julie Krössing, Anna Versing-Hauptmann, Theod. v. Fiedler-Wurzbach, Minna Wollrabe und Therese Posinger. — Das Opernpersonal: Marie v. Steinitz-Moser, Marie Erhart, Caroline Charles-Hirsch, Marie Lehmann, Melanie Puls-Haeckel-Ermarth, Adele Benetti, Minna Borée, Marie Storch-Zoder, Minna Schenk-Ullmeyer, Luise Seeberger-Martinelli; — Sänger: Kaminski, Grisa, Martens, Aug. Stoll, Walter, Wilh. Junck, Fritz Schrödter, Adalb. Schebesta, Eghardt, Grengg. — Das Repertoire: Schauspiel und Oper; Gäste. — Künstlerische und finanzielle Verhältnisse. — Director Eduard Kreibig beurlaubt; Edmund Kreibig Director-Stellvertreter.)

Der Director, welchen der Landesausschuß dem deutschen Landestheater als Nachfolger Wirsing's gegeben hatte, war nicht unbekannt in der deutschen Bühnenwelt: er zählte zu den gewandtesten Leitern größerer Provinztheater in Oesterreich, und speciell das Grazer Landestheater, das zuletzt seinem Scepter gehorcht hatte, hat zu dem Prager Landestheater stets innige Beziehungen unterhalten, waren doch zwei der besten Prager Bühnenleiter, Stöger und Thomé, als solche auch in Graz unvergessen gewesen! Eduard Kreibig, ein geborener Prager, Sohn des ehemaligen Theaterdirectors Josef Kreibig, war schon in der Wiege zum Schauspieler bestimmt; sein Vater leitete seine Ausbildung nach dieser Richtung, und neben der gewöhnlichen Schulbildung wurde auf den Unterricht des Sohnes in der Musik und Malerei, in fremden

Sprachen, Reiten, im Tanzen, Fechten besonders Gewicht gelegt. Schon mit sechzehn Jahren betrat der Directorssohn als Anton in Kotzebue's „Verwandtschaften" zum ersten Male die Bühne; Holbein's „Fridolin", eine Reihe komischer Gesangspartien wie der Adam im „Dorfbarbier" u. s. w. bezeichneten die weiteren Etapen seiner Künstlercarrière, wobei eine entsprechende Mitwirkung im Ballet nicht vergessen war. Mit zwanzig Jahren war der Jüngling schon bei dem Ferdinand in „Kabale und Liebe" und Jaromir in der „Ahnfrau" angelangt, bald war er auch in Lustspielen ein feuriger, gern gesehener Liebhaber, schwang sich sodann zum Bolingbroke im „Glas Wasser" und Perin in „Donna Diana" empor und versäumte nicht, in der Oper als Seneschal in „Jean de Paris", Papageno u. s. w. Dienste zu leisten, wie es einem echten Directors-Sprößling ziemt. An den Stadttheatern zu Kronstadt, Hermannstadt und Temesvár war er als Liebhaber, Bonvivant und Sänger, in chargirten und Charakter-Rollen der erklärte Liebling der unterschiedlichen kunstliebenden Bevölkerung. Auch an düsteren Momenten fehlte es dem Jugendleben dieses Theater-Mannes keineswegs. Als sein Vater in Bukarest ein neues deutsches Theater hergestellt hatte, brannte es nach einer Dilettanten-Vorstellung gänzlich ab, und Kreibig, der im Gebäude wohnte, wäre bald ein Opfer der Flammen geworden. Ein Jahr später hatte sein Vater in der Hauptstadt der Moldau, in Jassy, das damals dem deutschen Einfluß noch sehr zugänglich war, in einem Bojaren-Palais ein neues Theater arrangirt, und wieder wurde es bei dem Brande, der im Juni 1828 die halbe Stadt vernichtete, ein Raub der Flammen. Bald darauf starb Josef Kreibig und hinterließ seinem Sohn die dürftige Theater-Erbschaft und die Sorge für seine Familie. Zum Glück wußte sich Eduard Kreibig als guter Tänzer in Bukarest durch Tanz-Lectionen eine neue Erwerbsquelle zu erschließen, bis ihn die Russen und die Cholera aus der „Wallachei" nach Kronstadt vertrieben; von dort ging es nach Hermannstadt, wo er sich in einer Benefizvorstellung zum ersten Male wieder seinen alten „Gönnern" vorstellte und mit Jubel begrüßt wurde — zum Unglück gab es in der

Vorstellung zum Schlusse ein Duell, das so natürlich ausgefochten wurde, daß Kreibig eine lebensgefährliche Wunde davontrug, drei Tage mit dem Tode rang und ein volles Jahr der Bühne entzogen blieb. Unter solchen Wechselfällen des Glücks hatte der junge Schauspieler sein 24. Lebensjahr erreicht. Nach Wiederherstellung seiner Gesundheit übernahm er die von seinem Vater geführte Leitung der vereinigten Theater von Temesvár, Arad und Hermannstadt — damals noch durchwegs Städte von unbestritten deutschen Charakter — überstand in Temesvár die heißen Tage der Belagerung im Jahre 1849, wobei er im Humanitätsdienst große Regsamkeit entwickelte, leitete sodann 3 Jahre die Bühne zu Preßburg, sieben Jahre das ansehnlich subventionirte Landestheater zu Linz, das unter ihm künstlerisch gedieh, von 1864 bis 1876 aber das Landestheater in Graz, in welchem eine Reihe hervorragender deutscher Bühnenkünstler unter seiner Direction den Grund zu ihrer nachmaligen Bedeutung gelegt hat.*) Eduard Kreibig stand, als ihn der Landesausschuß an die Spitze des Prager Theaters berief, bereits in sehr vorgerückten Jahren, hatte sich aber seine volle Rüstigkeit bewahrt, sah im Bewußtsein vieljähriger Directionserfahrung mit Beruhigung der neuen, schweren Aufgabe entgegen, die er übernommen, und traf im Frühjahr 1876 mit einer Künstlerschaar von ausnehmender Stärke, deren Kern eine Anzahl trefflicher Kräfte aus der Wirsing'schen Aera bilden sollte, in Prag ein. Routine und praktischer Blick war bei einem Bühnenleiter, der „beim Theater" aufgewachsen und alt geworden war und in zwölfjähriger Thätigkeit in der steiermärkischen Hauptstadt die künstlerischen Bedürfnisse und den Geschmack eines anspruchsvollen Publicums kennen gelernt hatte, vorauszusetzen: er hatte sie auch in Graz bewährt und das dortige Theater, ohne durch hervorragende Leistungen zu blenden, in solider künstlerischer Verfassung erhalten. Seinem Personal war er, obwohl ihn sein

---

*) Marie Wilt hat in Graz unter Kreibig's Direction ihre theatral. Laufbahn begonnen, ebenso war Bertha Ehnn dort zwei Jahre engagirt und hat unter Capellmeister Stolz' Anleitung ihr künstlerisches Repertoire begründet.

Temperament zu manchem ernsten Conflict hinriß und manche „Theater-Affaire“ herauf beschwor, ein gütiger Chef; es bildete sich ein gewisses „patriarchalisches“ Verhältniß, wie es in der alten Theaterzeit häufig war, zwischen Director und Personal heraus. Die geistige Bedeutung aber, das umfassende und tiefe literarische Wissen, das man von dem Leiter einer künstlerisch hochstehenden Bühne verlangt, war dem neuen Prager Director in dem erwünschten Maße nicht eigen; man konnte nur hoffen, daß der Praktiker wettmachen werde, was der „Theoretiker“ vermissen ließ, zumal gerade literarisch bedeutende Theaterdirectoren mitunter das entschiedenste Talent bekundet hatten, ihre Bühne „praktisch“ zu ruiniren.

Die Stimmung des Publicums, welche Director Eduard Kreibig vorfand, war übrigens eine ausnehmend ungünstige; man hatte eine andere Lösung der Directionsfrage erwartet und sah nun dem Regime eines unbekannten, ungewünschten Bühnenleiters mit starken Vorurtheilen und entschiedenem Mißtrauen entgegen. Mit einer Vorstellung zum Besten des Frauenerwerbvereins, einem Prolog und „Donna Diana“, führte sich am 16. April die neue Direction ein. Der von Anna Versing-Hauptmann gesprochene Prolog wurde mit rücksichtsvollem Schweigen entgegengenommen; dagegen begegnete die in Verse gekleidete Eröffnungsrede Kreibig's selbst bereits deutlicher Opposition. Die Vorstellung machte das Publicum mit einer Reihe neuer Kräfte*) bekannt, die aber

*) Dir. Kreibig hatte im April folgendes Personal in Prag versammelt: **Schauspiel:** Frau Rosa Keller vom Stuttg. Hofth., Heldin; Frl. Clara Ungar von Breslau, Salondame und Convers.-Liebh., Frl. v. Jelenska von Wien, sentim. Liebh., Frl. v. Bünau von Graz, munt. Liebh., Frl. Minna Bichler von Berlin, naive Liebh., Frl. v. Born vom Th. a. d. Wien, jugendl. Liebh., Frl. Emmy Rigol vom Stadtth. in Graz, Liebh. und jug. Salondame, Frls. Strömer und Szöld vom Landesth. in Graz, Liebh., Damen: Wollrabe, Posinger und Fries von Prag, Mütter. — Hr. Roll, Char.-Spieler u. Oberreg. vom Landestheater in Graz, Hr. Keller, Charsp. u. Intr., Hrn. Sauer, Hassel, Geiger u. Steinar von Prag, Hr. Saar, Naturbursche u. Liebh., Hr. Huvart, Bonviv., die Hrn. J. u. L. Simon, Frey, Grauert,

nur zum Theil acceptirt, zum Theil entschieden abgelehnt wurden. Das letztere Schicksal hatte die neue Donna Diana,*) Frl. Clara Ungar, eine Darstellerin, deren Name in Deutschland einen guten Klang hatte, die aber ihren Prager Vorgängerinen in dieser Partie keineswegs gewachsen war. Freundliche Erfolge hatten die niedliche Florette des Frl. Bichler, in der man sofort ein frisches, entwickelungsfähiges Talent erkannte, die Damen Rigol und Born, deren interessante und fesselnde Erscheinung der Vorstellung sehr zu Statten kam, Hr. Huvart, dessen Perin den gewandten Schauspieler verrieth und die „heimischen" d. h. von Wirsing überkommenen Kräfte. Im Ganzen war der Erfolg des Abends durchaus nicht geeignet, die neue Bühnenleitung zu ermuthigen; ihr Untergang durch den Unwillen des Publicums schien beschlossen. Viel freundlicher indeß gestaltete sich der nächste Abend, die erste Opern-Vorstellung in der neuen Aera. Man gab „Mignon", und die neue Vertreterin der Titelrolle, Fräulein Melanie Häckl, eine junge Sängerin, die in Graz ihre ersten Lorbeern gepflückt hatte, sowie der neue Wilhelm Meister, Herr

---

Siege, Römer u. Müller von Prag. — **Oper**: Fr. v. Moser und Frl. Erhart von Prag, Frl. Melanie Häckel, jug.-dram. Sängerin vom Landesth. in Graz; Frl. Tomsa, Altistin u. Mezzosopr.; Frau Storch-Zoder, Opernsoubr. u. Operettensäng. vom Landestheater in Graz, Frau Schenk-Ullmeyer v. Prag, Frl. Seeberger v. Wien, Soubrette; Fr. Plodek v. Prag, 2. Altistin, Hr. v. Kaminski v. Graz und Herr Richter v. Nürnberg, Heldentenore, Hr. Stoll v. Graz, lyr. Tenor, Walter, Operett.-Tenor, Eghardt v. Prag, Baß-Buffo, Mühe (Tiefbaß), Eichberger u. Mader v. Prag. — **Komiker**: Ludw. Martinelli vom Th. a. d. W., Char.-Komiker, Carl Schlesinger, Gesangskomiker, Lunzer von Prag, Puls von Graz, Heiter charg. Rollen. — **Ballet**: Balletmeisterin Frl. Belke von Prag, 1. Solotänzerin Frl. Gütlich, Solotänzer Hr. Dietze. — **Regie**: Ant. Roll, Oberreg. und Schauspielregisseur, Edm. Kreibig, Reg. d. Op. u. Operette, Ludw. Simon. — Capellmeister Ludw. Slansky (1.) und Skraup (Chordir. u. 2.).

*) „Donna Diana" war in dieser Eröffnungsvorstellung folgendermaßen besetzt: Don Diego-Julius Simon, Donna Diana-Clara Ungar, Donna Laura-Frl. Rigel, Fenisa Frl. Born, Don Cesar-Steinar, Luis-Geiger, Gaston-Saar, Perin-Huvart, Florette-Frl. Minna Bichler.

Stoll, entschieden im Verein mit „alten" Kräften, wie es Schebesta und Frl. Erhart waren, den Sieg. Auch die weiteren Abende brachten manchen freundlichen Erfolg. Als Gretchen in „Faust" stellte sich die neue Heroïne, Fr. Keller-Frauenthal, vor und bewährte sich als Künstlerin von Bedeutung, während Clara Ungar in „Feenhände" ihren Mißerfolg besiegelte; die ersten Possen- und Operetten-Vorstellungen lieferten sogar den Beweis, daß das neue Regime auf diesen Gebieten ungleich mehr und Besseres leisten würde als das verflossene: die Komiker Martinelli, Schlesinger und Lunzer, der Operettentenor Walter, die Soubretten und Operettensängerinen Schenk-Ullmeyer, Storch-Zoder und Seeberger verbürgten ein Ensemble auf dem Terrain der leichtgeschürzten Oper, wie man es in Prag noch nicht bewundert hatte.

Die erste künstlerische That der neuen Direction war die Première des Wilbrandt'schen „Nero" (24. April),*) welche, ohne dem Repertoire bleibenden Gewinn zu bringen, die Prager mit einer interessanten Künstler-Individualität, dem neuen Oberregisseur und Charakterdarsteller Anton Roll, bekannt machte. Roll war auf der Bühne aufgewachsen, hatte sich in Oesterreich und Deutschland den Ruf eines trefflichen Heldenspielers erworben und war am Landestheater in Graz als Oberregisseur und Darsteller besonders geschätzt worden. Eine imposante Erscheinung, starke äußere Mittel, die allerdings durch eine auffallende Härte in der Sprechweise behindert wurden, selbständige künstlerische Auffassung sowohl in der Darstellung als Regieführung ließen ihn als eine Kraft von Bedeutung erscheinen; obwohl er seine Erfolge bisher als Heldenspieler gesucht und gefunden hatte, wurde er nun doch dem Ensemble, das an Sauer einen trefflichen, in der Gunst des Publicums festwurzelnden Heldendarsteller besaß, vorwiegend als Charakterspieler werthvoll, griff übrigens allmälig von diesem

*) Nero-Roll, Octavia-Frl. Strömer, Agrirpina-Fr. Versing, Britannicus-Fräul. Rigol, Seneca-Jul. Simon, Poppäa-Frau Keller, Otho-Huvart, Acte-Frl. Born, Phaon-Geiger, Lucilius-Steinar, Sporus-Heiter.

Gebiet auch auf jenes der Helden und Heldenväter über und leistete im Conversationsstück besondere Dienste. Als Regisseur war er, wenn seine Kraft entsprechend verwerthet und eine bestimmte künstlerische Richtung eingehalten wurde, seiner Erfolge sicher, und manche interessante Schauspielaufführung in den Jahren Kreibig'scher Aera verrieth seine kundige und glückliche Hand. Als Schauspieler hat Roll in Prag u. A. als Nero, Richard III., Macbeth, Franz Moor, Antonius (Antonius und Cleopatra), Fabricius (Wilbrandt, „Die Tochter des Hrn. Fabricius"), Fromont senior, Marinelli u. s. w. interessirt und große Erfolge errungen.*) Neben ihm fungirte L. Simon nach wie vor als Aushilfs-Regisseur, während Edmund Kreibig jun., der Sohn des Directors, ein musikalisch gründlich gebildeter, in der Schule seines Vaters aufgewachsener junger Mann, die Oberregie der Oper führte. Erst in den späteren Jahren dieser Directionsperiode, welche eine Reihe von Neugestaltungen mit sich brachte, trat eine Aenderung in der artistischen Führung der Bühne ein.

Eine Revue über die Schauspielkräfte dieser Aera mag uns zeigen, daß es keineswegs schwache Mittel waren, mit denen Eduard Kreibig den Kampf gegen die Antipathie des Publicums aufnahm. In den Händen der früheren und bewährten Vertreter Sauer und Steinar waren die Fächer des ersten Helden und Liebhabers und des jugendlichen Helden und Liebhabers geblieben — durch das Engagement Roll's, der den „Helden" nicht ganz verleugnen konnte, stand noch ein Mann für dieses Fach zur Disposition, und in den hervorragendsten Heldenrollen war geradezu ein Alterniren zwischen Sauer und dem neuen Oberregisseur ermöglicht. Für das Conversationsstück stand außer den Genannten, Hrn. Geiger, der nun zu den eingebürgerten Kräften zählte,

*) Ant. Roll hatte als Sohn eines ehemaligen Theaterdirectors in Baden am 16. Nov. 1850 zum ersten Male die Bühne betreten und nach einer mühevollen Entwickelungsperiode seinen Ruf und seine künstlerische Position zuerst am Stadttheater in Frankfurt a. M. begründet, derselben Bühne, die nach seinem Scheiden von Prag abermals die Stätte seiner Wirksamkeit werden sollte.

und dem wackeren Veteranen Frey noch ein Neu-Ankömmling, Emil Huvart, zu Gebote, ein Schauspieler von sympathischer Erscheinung, gutem Conversationston und künstlerischem Verständniß, das er auch als dramatischer Lehrer in Prag verwerthete. Er stand bis 1879 im Engagement und leistete im Drama und Lustspiel gute Dienste. Ein interessanter junger Darsteller, Herr Saar, der sich als Gaston in „Donna Diana" einführte, vermochte in Prag nicht Fuß zu fassen und machte sich nachmals als gewandter Uebersetzer französischer Repertoire-Stücke und als Lustspiel-Dichter einen geachteten Namen. Das Heldenväterfach verwaltete zunächst Jul. Simon, auch in dieser Sphäre durch Roll ergänzt. Er schied 1878 von Prag, ging als artistischer Director an das Berliner Ostend-Theater, von dort an's Berliner Stadttheater, später an das kaiserl. Theater in Petersburg, in welcher Stadt er am 5. Jäner 1880 im Stallhofspitale an Typhus verschied. Er hinterließ eine Witwe und begabte Tochter; in seinen Papieren fand sich auch ein zweiactiges Lustspiel „Socialdemokraten". Sein Nachfolger war Ludwig v. Ernest, ein Mann von reicher künstlerischer Vergangenheit.*) Als Liebhaber und Held hatte er einer Reihe von deutschen Bühnen in Oesterreich,

*) Ludwig v. Ernest ist am 25. Mai 1829 als Sproß des siebenbürgisch-sächsischen Geschlechtes „von Baußnern" geb., widmete sich gegen den Willen seiner Eltern dem Theater, betrat in Temesvár zuerst die Bühne, trat 1847 am Theater a. d. Wien, 1848 als Melchthal in Dresden auf, war dann in Lemberg, Pest, Leipzig, Hannover, am Königstädter Theater in Berlin, in Danzig und Darmstadt eng., wirkte von 1858 bis 1862 in Breslau, dann am Victoriath. in Berlin, 1863 als Reg. in Cöln, ferner in Hamburg, Wiesbaden, am Harmonieth. in Wien, in Danzig und Bremen, deb. 1871 als Herzog in den „Carlsschülern", Péti, General Morin und Othello in Schwerin, verließ nach einem Jahre dieses Theater und war nun wieder je eine Saison in Petersburg, Nürnberg, Düsseldorf, New-York, St. Gallen eng., bis er 1878 in den Verband des deutschen Landestheater in Prag trat. Zu seinen besten Rollen zählten Uriel, Carl Moor, Essex u. s. w. Seine Tochter Marie v. Ernest (geb. 30. Dec. 1858 zu Breslau) hat sich als Schriftstellerin und Schauspielerin bekannt gemacht, insbesondere durch das Lustspiel „Mit dem Strome", das große Erfolge erzielte; sie ist nun mit dem ital. Opernsänger de Vaselli in Rom

Deutschland, Rußland und Amerika angehört; Max Kurnik nennt ihn*) unter den besten Mitgliedern der Breslauer Bühne; sein sonores Organ, dessen Klangfülle und Klangschönheit keinen Vergleich zu scheuen hatte und ihm auch eine Carrière als Baryton ermöglicht hätte sowie seine imposante Erscheinung praedistinirten ihn gewissermaßen für das Fach, das er solange vertreten und aus dem er den natürlichen Uebergang zum Heldenvater vollzogen hatte. In früheren Jahren bereits zum Heldenliebhaber der Prager Bühne ausersehen, trat er nun in seiner neuen Eigenschaft in's Prager Engagement, nachdem eine Reihe anderer Candidaten verunglückt war; er debutirte im Aug. 1878 als Herzog in den „Carlsschülern", Goetz, Montrichard, Nathan, wirkte besonders mit seinen seltenen Mitteln als Rhetoriker, spielte bald darauf auch den Wallenstein und blieb nun bis zum Schlusse der Kreibig'schen Direction (1885) im Prager Bühnenverbande, worauf er eine Stütze des deutschen Theaters in Moskau wurde und auch in anderen russischen Städten die deutsche Kunst mit Erfolg repräsentiren half.

Im Charakterfach waren mit Wirsing Emil Claar und Kühns verloren gegangen. Dem neuengagirten Vertreter des Faches aber, Friedr. Wilhelm Keller, einem geistig bedeutenden und interessanten Künstler, Gemal der gleichzeitig engagirten Heroïne Rosa Keller, gelang es nicht, den Platz zu behaupten, für den ihn die Bühnenleitung ausersehen hatte: in dem Streben, jede Rolle in ihrer vollen geistigen Tiefe zu erfassen und eigenartig zu gestalten, verlor er sich nur zu oft in ein unfruchtbares Klügeln und Experimentiren, dem das Publicum befremdet gegenüberstand — er schied aus dem Engagement und verfolgte seine künstlerische Bahn auf deutschen Hofbühnen, bis ihn der Tod an der Arbeit, auf

---

vermält. Die Gattin v. Ernest's, Rosalia v. Ernest geborene Schwarz † 3. Nov. 1870 in Budapest als Lehrerin der Schauspielkunst, nachdem sie früher als 1. Liebh. in Hannover und Darmstadt gewirkt hatte. (Rheden-Esbek, Künstlerlexikon.)

*) „Ein Menschenalter Theater-Erinnerungen" (1845 bis 1880) von Max Kurnik, Berlin 1882, Verlag v. Otto Janke.

offener Bühne zu Schwerin ereilte.*) Als Remplaçant rückte ein jüngerer Schauspieler, Hr. Raberg, an Keller's Stelle, aber auch das Engagement dieses begabten Darstellers war nur von kurzer Dauer; zum Glück fehlte es nicht an Kräften, welche diesen fortdauernden Wechsel verschmerzen ließen. Außer Roll, der eine Reihe ausgesprochener Charakter- und Intriguanten-Rollen für sich beanspruchen konnte, war eine neue, werthvolle Kraft gerade für dieses

---

*) Friedr. Wilh. Keller, ein Sprosse der alten Schauspielerfamilie Döbelin-Keller, gehörte von Kindheit auf der Bühne an, war in seiner Jugend Mitglied der angesehenen Döbelin'schen Wandertruppe, wirkte später an den Hoftheatern zu Schwerin, Stuttgart und Wiesbaden, dem Nürnberger und dem Berliner Residenz-Theater, seit 1882 wieder an der Schweriner Bühne, wo er im Charakterfache und als Heldenvater sehr geschätzt war — ein hochgebildeter, von selten ernstem Streben beseelter, mit gründlichem Wissen begabter Künstler, ein durchaus moralischer und gediegener Charakter. Lange Jahre hatte K. mit einem schweren Leiden zu kämpfen, erholte sich aber immer wieder, bis ihn eines Tages zu Schwerin zu Ende des 3. Actes der „Braut von Messina" der Tod dahinraffte. Während die Ritter ihre Festkränze von den Häuptern nahmen, um Don Manuel's Leib zu bedecken, sprach Keller noch voll die Verse aus, welche den Mörder mit Rache bedrohen:

— — — — — — — —

„Der Themis Töchter, die nie vergessen,
Die Untrüglichen, die mit Gerechtigkeit messen,
Fangen es auf in schwarze Gefäße,
Rühren und mengen die schreckliche Rache."

Nach diesen Worten, deren letzte der Künstler in Absätzen, unter kurzen Pausen stockend, sprach, brach er zusammen und glitt zu Häupten Don Manuels nieder, von seinen Genossen aufgefangen — man war im Auditorium versucht, das Ganze für Darstellung des übergroßen Schmerzes zu halten, und Berengar declamirte, nicht ahnend, daß neben der dargestellten Leiche ein Sterbender lag, den tröstlichen Schluß der Todtenklage:

„Leicht verschwindet der Thaten Spur
Von der sonnenbeleuchteten Erde,
Wie aus dem Antlitz die leichte Geberde ꝛc."

Und die Todtenklage hatte hier ihre tiefernste Bedeutung. Friedrich W. Keller verschied im Angesichte des Chors, und erschüttert verließ das Publicum, da die Vorstellung abgebrochen ward, das Theater.

Fach actionsbereit, der Charakterkomiker Ludwig Martinelli, dessen ganze künstlerische Individualität entschieden über die Grenzen jenes Rollenkreises hinausdrängte, in welchem er officiell Dienste zu leisten hatte. Ludwig Martinelli wurde am 9. August 1833 als der Sohn eines tüchtigen Decorationsmalers geboren, der als solcher am Wiener Hofburgtheater, dann an den Theatern zu Graz und Pest thätig war; seine Mutter war Schauspielerin, hatte sich aber früh von der Bühne zurückgezogen. Louis Martinelli zeigte schon in früher Jugend eine ausgesprochene Begabung für seines Vaters Kunst, bezog die Akademie in Wien und wurde einer der fleißigsten Schüler der Malerschule des Prof. Waldmüller. Der frühe Tod des Vaters aber machte ihn frühzeitig zur Stütze seiner Mutter: er mußte arbeiten und trat mit neunzehn Jahren sein erstes Engagement als — Decorationsmaler in Innsbruck an, wurde 1854 Gehilfe bei Moriz Lehmann am Hofburgtheater und reiste zwei Jahre später wieder nach Innsbruck, um im Auftrage der Statthalterei Decorationen für das dortige kais. Theater herzustellen. Dort war es, wo ein glücklicher und interessanter Zufall in seine Künstler-Carrière eine plötzliche Wendung brachte. Bei einem Gasthaus-Disput über die schwerste der Künste ging Martinelli die Wette ein, daß er sofort als Darsteller den Beweis für die „Leichtigkeit" der dramatischen Kunst liefern würde, welche die anwesenden Schauspieler im Gegensatz zur Malerei als die schwerste der Künste proclamirt hatten. Der Theatercapellmeister schlug die komische Rolle des „Tratschmirl" im „Tritschtratsch" als „Proberolle" vor; Martinelli schlug ein, studirte die Rolle, trat acht Tage später bei ausverkauftem Hause darin auf und hatte einen glänzenden Erfolg. Nun führte er die Schauspieler in sein Atelier, legte ihnen sein ganzes Kunstwerkzeug zurecht und sagte einfach: „So, jetzt malt!" Verblüffung und Niederlage!*) Aber Martinelli litt es nun selbst nicht mehr im Atelier; es drängte ihn nach der Bühne, deren Triumphe er vorgekostet hatte; pflichtgetreu führte

---

*) Nach einer eingehenden Biographie Martinelli's von L. Anzengruber, im bestandenen „Prager Familienbl." Nr. 18, vom 18. Juni 1882.

er seine Decorations-Arbeit in Innsbruck zu Ende und wanderte nach München, um im Vorstadttheater in der Aue ein Schauspiel-Engagement anzutreten. Er kam in seltsamem groteskem Künstleraufzug; der Director hielt ihn für eine Art „Feuerfresser" oder Circus-Clown und fragte erstaunt: „Was arbeiten Sie denn eigentlich?" Aber der „Neue" kam, sah und gefiel, blieb bis 1860, kam an das „Grand Theater" in Amsterdam, wo er als Charakterkomiker, Regisseur und Geschäftsleiter vier Jahre thätig war — in den Ferienmonaten jedoch seiner früheren Kunst nachhing und Aquarelle, besonders Architekturen malte, wozu ihn Holland mit seinen alten Städten besonders einlud; viele seiner Arbeiten wurden angekauft, ja seine Pläne zur inneren Decorirung des „Palais voor Volksvlijt" wurden mit dem ersten Preise gekrönt. Eine schwere Krankheit, die sein Organ ernstlich schädigte und seine ganze Carrière in Frage stellte, führte ihn aus Holland zurück; nach der Genesung trat er ein neues Engagement am Landestheater in Graz an, wo er neun volle Jahre im Besitze allgemeiner Sympathien wirkte. Nur ein Antrag Laube's an das Hofburgtheater ließ ihm den Abschied von Graz möglich erscheinen — als er jedoch frei war, stand das Burgtheater nicht mehr unter Laube's Leitung. 1873 kam Martinelli an's Theater a. d. Wien; seine seltene und originelle Begabung erregte die Aufmerksamkeit ernster Beurtheiler, eben dieser Begabung aber bot das niedergehende Repertoire der Wiener Vorstadtbühne keine Gelegenheit zur vollen Bethätigung. Dies sollte ihm erst in reichstem Maße gelingen, als ihn Director Kreibig 1876 nach Prag berief. Ludwig Anzengruber, dessen gediegenster Interpret Martinelli ist, hat dem Künstler eine eigene biographische Skizze geliefert: ihm, dem berufensten Beurtheiler, lasse ich auch das Wort zur Charakterisirung dieses eigenartigen Talents.

„Das, auch für den lässigsten Theater-Besucher, Auffälligste an diesem Künstler ist dessen Vielseitigkeit" — so schreibt der Verfasser des „Pfarrer von Kirchfeld" und „Meineidbauer" — „Sein Repertoire umfaßt Rollen wie Titus Feuerfuchs, Dr. Wespe und Wurzelsepp, Muley Hassan und Herr von Lips, Gaspard und Steinklopferhanns, Harpagon und Valentin, Argan und Rappelkopf, Meineidbauer und Kampl, Ringheim (Größenwahn) und

Benjamin (Valentine) u. s. w. Und mit dieser seiner Vielseitigkeit hält sein Talent und seine Kraft immer so weit Schritt, daß selbst noch seine schwächsten Leistungen jene der sogenannten „verwendbaren" Schauspieler, „die nie etwas verderben", hoch überragen. Diese überlegene Vielseitigkeit zeigt, daß wir es mit einem denkenden Schauspieler zu thun haben; das allein würde schon einen Erfolg in bescheidener Sphäre erklären, aber einen großen, einen nachhaltigen Erfolg erklärt es nicht; dieser liegt in der eigenartigen Begabung Martinellis: er hat ein sogenanntes schneidiges Talent, er faßt stramm und ehrlich zu; auch wo er fehlgreift, ist der Griff ein ehrlicher und was er erfaßt, damit befaßt er sich auch. Er weiß, daß das Durchdringen, das Bewältigen der Aufgabe der Gestaltung derselben voraufgehen muß, er vergißt es eben nie und nimmer, daß der Schauspieler Künstler zu sein hat, was so Manche vergessen haben, die es einer „wohlwollenden" Kritik auf's Wort glauben, daß sie Künstler seien und es einer unparteiischen gewaltig übel nehmen, wenn dieselbe an diesem Glauben, der so beruhigend wie irgend ein anderer wirkt, ketzerisch zu rütteln wagt; doch läßt sich leider nicht anzweifeln, daß etlichen „Beliebten" und „Unseren" gegenüber, welche sich in kostbarem Reisepelz oder Salonanzug präsentiren, aber vor einer ernsten Kritik als Kautschukmänner, Stimmporträtisten, Bauchredner und Gesichterschneider entpuppen, die Frage nur zu sehr am Platze wäre, mit welcher Martinelli empfangen wurde, als er mit Dornstock und Rucksack vor seinen ersten Director hintrat: Was arbeiten Sie denn eigentlich? Unser Künstler aber kann den Weg, den er von jenem Ausgangspunkte bis auf den heutigen Tag zurücklegte, mit Genugthuung überblicken, er verfolgte mit ernstem Wollen und redlichem Streben die offene, gerade Straße, die zur verdienten Anerkennung führte ...."

Für das Schauspiel und Lustspiel, für die Posse und Operette ist Martinelli der Bühne gleich werthvoll geworden; er spielte scharfe Intriguants, gemüthliche Lustspiel-Väter, Raimund- und Nestroy-Rollen, er brachte die Anzengruber'sche Bauernkomödie in Prag zur vollen Geltung und gab sich, wenn auch wider Willen, dazu her, in der Operette als Popolani, Bumbum, Kalchas seine Mätzchen zu machen. So war er einer der meistbeschäftigten Schauspieler der Prager Bühne; im Leben ernst und schweigsam, dabei aber der zärtlichste Vater und Gatte, war er auf der Bühne erfüllt von dem größten künstlerischen Ernste, hingebungsvoll für seinen Beruf, durch seine Kenntnisse und Erfahrung gewissermaßen berufen zum Berather der maßgebenden Factoren; seine Bedeutung als Regisseur hat er nach seinem Abgange von Prag be-

wiesen, als er in der Saison 1886—87, in einer der kritischesten Perioden des Carl-Theaters, die Oberregie führte und das vielfach lecke Schiff glücklich bis zum normalen, ehrlichen Abschluß der Directions-Aera Tatarczy leitete. Seine Gattin, Luise Martinelli-Seeberger, ehedem wie Martinelli selbst in Graz und am Theater a. d. Wien engagirt, ist eine reichbegabte, frische und resolute Soubrette, die in Prag in Lustspiel, Posse und Operette treffliche Dienste leistete und stets zur Belebung der Scene beitrug.

Mit ungebrochener Kraft und stets gleichen künstlerischen Erfolgen wirkte „Papa Hassel" unter dem neuen Regime, eine Zierde der Prager Bühne, von der er erst am 29. April 1882 wegen eines Gehörleidens und zwar in einer seiner Glanzrollen, als „Vetter", Abschied nahm. Es war eine bewegte Abschiedsvorstellung. Beifallsstürme und Lorbeern begrüßten den Veteranen, als er erschien; ein Beifalls-Orkan erhob sich, als einer der Mitspielenden den Satz aussprach: „Ich sehe schon, welcher Beliebtheit Sie sich in diesem Hause erfreuen." Hassel mußte eine Abschiedsrede halten, ließ sich auch als rüstiger Pensionär in Prag nieder, mit Interesse den Leistungen des Theaters folgend, dem er nahezu ein Vierteljahrhundert angehört hatte. „Sein Wirken" — heißt es in einer Prager Kritik,*) — „war in der günstigen Bedeutung des Wortes gleichmäßig. Ein Auf und Ab seiner Erfolge, ein Schwanken seiner Darstellungsweise ein Umhertasten seiner Auffassungen war niemals zu verzeichnen; eine milde Wärme ging von seinem Spiele aus, eine wohlthuende Theilnahme wurde durch jede seiner zahlreichen Gestalten erweckt. Es war bald selbstverständlich, von ihm Treffendes zu erwarten, seine Darstellungsweise war so überzeugend, daß viele hervorragende Figuren aus dem Lustspiel, wie Piepenbrink und Lämmchen, für eine ganze Generation typisch geworden sind." Noch in seinem 66. Lebensjahre hatte er Gesangspartien wie den Schwaben im „Waffenschmied", Engländer in „Fra Diavolo", Cajus in den „Lustigen

*) „Bohemia".

Weibern", Leuthold in „Tell" in seinem Besitz. Von seiner seltenen Pflichttreue nur Ein Beispiel: Der Tod hatte ihm seinen Sohn, den er mit innigster Vaterliebe umschloß, geraubt; am Abend aber hatte Hassel den Todtengräber in „Müller und sein Kind" zu spielen, und er spielte ihn, ehern wie der Krieger auf seinem Posten stehend. Die Intendanz erkannte seine hohen Verdienste dadurch an, daß sie sein Bild noch bei Lebzeiten in der Porträtgalerie berühmter Prager Künstler in der Theater-Conditorei anbringen ließ. Hassel, der nur Freunde und Verehrer besaß, genoß seine Ruhe nicht lange; schon am 29. Sept. 1884 verschied er in Prag und wurde unter ungewöhnlicher Theilnahme der deutschen Bevölkerung Prags zu Grabe getragen: 50 Kränze zierten das Trauergemach — sein Name aber ist unvergessen an der Stätte seines vieljährigen Wirkens . . . .

Gleichzeitig mit Hassel trat Friedrich Frey, der das Geheim-Mittel ewiger Jugend auf der Bühne zu besitzen schien und nach dreißig Jahren Prager Bühnenwirksamkeit noch ein teperamentvoller Liebhaber und Bouvivant zu sein wußte, in den Ruhestand. Am 24. April 1877 hatte er sein 25jähriges Jubiläum als Mitglied des deutschen Landestheaters gefeiert und bei dieser Gelegenheit vielfache Beweise der Hochschätzung erhalten, die er sich als Künstler und Mensch erworben — er war einer der alten Garde,*) ein pflichtgetreuer, kunstbegeisterter Schauspieler und ein wackerer Bürger. In einer Reihe von Fächern, zuletzt auch im Charakterfach, verwendet, stellte er überall seinen Mann und war jederzeit bereit, ein Opfer für die Allgemeinheit zu bringen. Nach solch verdienstvoller und vieljähriger Thätigkeit trat Frey in aller Stille — wie es dem Verdienste kaum entsprach — aus dem Activitäts-

*) Ein solider, bejahrter Schauspieler, Herr Römer, der seinem 30jährigen Prager Bühnenjubiläum nahestand, starb 1877 an den Blattern und wurde unter allgemeiner Theilnahme zu Grabe getragen; ein anderer wackerer Episodist J. N. Siege trat nach 30jähriger Thätigkeit in Prag 1885 in den Ruhestand; Hr. Müller trat 1878 aus dem Engagement, dagegen war 1876 in Ignaz Dorner, der zugleich als Chorführer fungirte, ein verwendbarer und eifriger Episodist gewonnen worden.

verhältnisse zurück, in dem er auch nach seiner Pensionirung noch Dienste leisten konnte, und nahm in seiner Heimat Heidelberg sein Ruhestands-Domicil.

Unter den Chargen- und Episodenspielern des Schauspielpersonals verdienen Isidor Grauert, der sich von Direction auf Direction vererbte und vielverwendbar blieb, und Richard Heiter, ein intelligenter, routinirter Schauspieler, der in Graz auch in hervorragenden Charakterrollen seine Erfolge hatte und in Prag auch als dramatischer Lehrer wirkte, hervorgehoben zu werden; eine andere sympathische neue Kraft war Albert Puls recte Ermarth. Der Sohn eines bayrischen Generals, hatte er das Portepée eines bayrischen Chevauxlegers-Officiers geopfert, um seinem Drange zur Kunst zu folgen; er trat als Volontär am Carltheater unter Ascher ein, versuchte sodann als Held und Liebhaber in Laibach, Ischl, Franzensbad, Essegg und Nürnberg sein Glück, führte sich in Graz als vielseitiger Schauspieler und Komiker ein und übertrat mit Kreibig an die Prager Bühne, wo er sich als Liebhaber, Bonvivant, Operettensänger, Komiker verwenden ließ und sehr glückliche Chargen schuf. Sein distinguirtes Wesen, sein Eifer und künstlerisches Verständniß machten ihn zu einer willkommenen und nützlichen Kraft im Ensemble. Dieselbe Verwendbarkeit sicherte ihm auch eine achtbare künstlerische Position in seinem späteren Engagement am Münchener Gärtnerplatz-Theater, wo er in Einer Woche den Körner in „Hasemann's Töchter", den Sparadrap, „Pfarrer von Kirchfeld" und Falconi („Carneval in Rom") spielte.

Als erster Gesangskomiker fungirte mit kurzer Unterbrechung während der Kreibigschen Directionsperiode und darüber hinaus Carl Schlesinger, ein Darsteller von unmittelbarer und starker komischer Wirkung. Im J. 1847 zu Budapest als Sohn eines Schiffs-Capitäns geboren, war Schlesinger von seinem Vater der Bildhauerkunst gewidmet worden, hatte dieselbe rasch und gründlich erlernt, aber auch einen Seitensprung auf ein anderes Kunstgebiet, auf ein Dilettantentheater, gethan, bei welcher Gelegenheit Balletmeister Stöckel (Gatte der berühmten Stöckel-

Heinefetter) seine Geschmeidigkeit bewunderte und ihn mit Einwilligung seines Vaters als Ballet-Eleven an das Pester alte Theater entführte. Von dort kam er 1859 als Solotänzer zu Director Pokorny an das Theater a. d. Wien, später nach Petersburg — auf den vielen Irrfahrten des Ballettänzers hatte sich indeß immer mächtiger seine Neigung für das komische Fach ausgebildet; ein Debut als „Schnipfer" in „Eulenspiegel" am Ofener Stadttheater ermuthigte ihn zu einem endgiltigen Tausch der choreographischen mit der darstellenden Kunst, der er zunächst an den deutsch-ungarischen Bühnen zu Tyrnau, Arad, Becskerek, Comorn und Lugos, also in ziemlich harter Schule, unter rasch wechselnden Verhältnissen fröhnte, bis seine Leistungen am Ofener Theater während der Krönungsfeierlichkeiten des Jahres 1867 die Aufmerksamkeit des Carltheater-Directors Ascher erregten, dessen Engagementsantrage er 1868 nach Ablauf eines Wiener-Neustädter Vertrags freudig folgte. Am 12. Mai 1868 trat Schlesinger unter dem Namen „Möller" in Berla's „Unsere Lehrbuben" als Natzl neben Matras, einem berühmten „Wenzel", mit entschiedenem Erfolge auf, übertrat nach halbjähriger Thätigkeit unter seinem wirklichen Familien-Namen an das Josefstädter Theater, von wo er sich nach Rußland wandte und dort bis 1871 ein interessantes künstlerisches Wanderleben führte. Zu Ostern 1871 kam er in die deutsche Arena im Pstroß'schen Garten unter Dir. v. Wallburg nach Prag, wirkte daselbst zwei Saisons mit vorzüglichem Erfolge und wurde 1873 als erster Gesangskomiker und Regisseur nach Pest engagirt, machte unter Strampfers Führung mit Josefine Pagay, Gottsleben und Schweighofer einen Gastspielausflug nach Berlin (Victoriatheater), gastirte dann in Graz und Triest, wurde 1875 an die Wiener komische Oper berufen, wo er namentlich als Mehlspeismacher Fleckl in der Langer'schen Posse „Wo is denn's Kind" seine Begabung documentirte. In Prag führte er sich 1876 neben Martinelli als „Wiener Komiker" auf das Glücklichste ein, so daß sogar der Verlust Beringer's, eines erklärten Lieblings der Prager Possenfreunde, verschmerzt wurde und Gäste von klangvollem Namen ihm keinen Schaden zu bringen ver-

mochten. In der Operette erhöhte sein starkes und sympathisches Organ seinen Werth; er hat eine Reihe von Operetten-Partien wie den Ollendorf im „Bettelstudent", Frimousse im „kleinen Herzog", Lambertuccio in „Boccaccio", Izzet Pascha in „Fatinitza", Grenicheux in den „Glocken von Corneville", Balthasar Groot im „Lustigen Krieg" u. s. w. in Prag creirt und damit zu dem Glück dieser Werke wesentlich beigetragen. 1884 trat Schlesinger als Ollendorff auch im Theater a. d. Wien auf, löste aber bald seinen Wiener Vertrag und kehrte wieder in sein früheres Prager Verhältniß zurück, in welchem er noch heute wirkt. — Eduard Lunzer, der von dem Wirsing'schen Ensemble auf das Kreibig'sche überkommen war, ergänzte diese komischen Kräfte in der willkommensten Weise; er war wie sie in der Wiener Posse, in der Bauernkomödie, im Ausstattungsstück eine stets gern gesehene Erscheinung: der Sergeant in „Fatinitza", Mungo im „Seecadet", Griesinger in „Doctor Claus", Mehlmeyer in „Mein Leopold", Grillhofer im „G'wissenswurm" u. s. w. waren vortreffliche Leistungen dieses Komikers, der nach dem Abschluß der Kreibig-schen Aera am Theater a. d. Wien sein Heim aufschlug. Im Ganzen ließ sich mit Recht behaupten, daß selten das komische Fach an der Prager Bühne so gut und wirksam vertreten war als nun.

Auch für eine stattliche Repräsentation des Damenpersonals war gesorgt; doch machte sich in dieser Sphäre allzubald ein starker Wechsel im Ensemble geltend. Rosa Keller-Frauenthal, die Heroïne des neuorganisirten Schauspiels, zählte bereits zu den begabtesten Tragödinen des deutschen Theaters. Am 10. Mai 1852 zu Wien als Tochter eines Baumeisters geboren (ihr Familien-Name ist „Frauenfeld"), war sie in der Kierschner'schen Theater-Akademie der Residenz ausgebildet und auf Empfehlung Laube's nach Stuttgart engagirt worden, wo sie rasch eine hervorragende Position eroberte; zwei Jahre später trat sie in den Verband des Wiener Stadttheaters unter Leitung Laube's, verließ jedoch abermals zwei Jahre später diese Stellung, um sich mit dem württemberg. Hofschauspieler F. W. Keller zu vermälen und in das Stuttgarter

Engagement zurückzukehren, von wo sie im Frühjahr 1876 sammt ihrem Gemal nach Prag berufen wurde. Man erkannte ihre künstlerische Bedeutung, ihre klare und scharfe Auffassung, würdigte die temperamentvolle, kräftig-charakterisirende Darstellung, deren Wirkung durch blendende Erscheinung und glänzende äußere Mittel unterstützt wurde. Ihre Sappho, ihr Gretchen, ihre Widerspenstige, Poppäa („Nero"), Iphigenie, Donna Diana u. s. w. waren Lichtpunkte in den dem Schauspiel nicht eben günstigen ersten Monaten der Direction. Die ungünstige Position ihres Gemals und andere Umstände wirkten leider dahin, daß diese künstlerische Kraft der Prager Bühne schon mit 1. April 1877 verloren ging; sie wurde nachmals Mitglied einer Reihe der ersten Hof- und Stadttheater Deutschlands. An ihre Stelle wurde eine junge, hoffnungsvolle, wenn auch noch künstlerisch unfertige Heroïne von imposanten Mitteln, Margarethe Jantsch-Ziegler (geb. 18. Febr. 1854 als die Tochter des kgl. preußischen Hauptmanns v. Ziegler und Klipphausen zu Rybnik in Pr.-Schlesien, vermält mit dem Schauspiel-Director Heinrich Jantsch) von Leipzig berufen. Sie debutirte schon im Jäner als Jungfrau v. Orleans, Lady Milfort, Donna Diana, Deborah und Porzia mit großem äußeren Erfolge, trat einige Monate später ihr Engagement an und hätte sich bei zweckmäßiger Verwendung unter fürsorglicher künstlerischer Leitung zweifellos in erfreulicher Weise entfaltet, wäre sie nicht bereits nach kurzer Frist, am 28. März 1878, in der Blüthe ihrer Jugend und Schönheit vom Tode dahingerafft worden. Das frühe Hinscheiden der jungen Künstlerin erregte allgemeine Theilnahme in den theatralischen und künstlerischen Kreisen Prags. Ihre Position war übrigens bereits vor ihrem Tode vergeben, da es in Prag an Zeit und Gelegenheit zur Heranbildung eines großen Talentes fehlte: schon im März 1878 debutirte Marie Swoboda (Gattin des Operettensängers Carl Swoboda), eine Darstellerin von interessanter, fesselnder Erscheinung, gewandter Darstellung und feurigem Temperament, die im Salon fast größere Erfolge errang als auf dem Kothurn; auch sie aber schied schon nach verhältnißmäßig kurzer Wirksamkeit (1880) von Prag, so daß der Verbrauch von

Heroïnen binnen vier Jahren ziemlich stark und der Festigung des Schauspiel-Ensembles keineswegs zuträglich war.

Als Anstandsdame (Salondame) war nach Clara Ungar Frl. Ida Trautmann von Leipzig eingetreten; sie debutirte im November 1876 als Catharina von Rosen, Baronin Palmer, Susanne in „Pariser Sitten", zeigte sich als Schauspielerin von distinguirter Erscheinung und starker darstellerischer Routine, schied aber schon im August 1877,*) worauf eine Reihe resultatloser Debuts und eine längere Vacanz dieses Faches folgte, das nun von Vertreterinen anderer Fächer soweit als möglich ausgefüllt wurde. Als jugendliche Salondame und Liebhaberin fungirte Frl. Emmy Rigol; sie wurde nach ihren ersten Debuts bereits von der Kritik unter jenen Darstellerinen genannt, welche trotz der wenig sympathischen Stimmung des Publicums sympathisch zu wirken vermochten. In der Kierschner'schen Theaterakademie zu Wien gebildet, hatte Frl. Rigol (geb. zu Wien) als Salondame am Residenztheater in Wien gewirkt und dieser Bühne manchen Erfolg gebracht, war sodann an's Grazer Stadttheater (Direction Robert Müller) als erste sentimentale Liebhaberin engagirt worden, in welcher Sphäre ihre Leistungen Beifall und Anerkennung in reichem Maße bei der Kritik der steiermärkischen Hauptstadt fanden. Mit Director Kreibig kam sie an die Prager Bühne, der sie durch ihre jugendlich-schöne, distinguirte Erscheinung, glänzende Repräsentation, ihre dem Conversations- und Volksstück gleich dienstbare, auch in das Genre der Soubretten-Rollen übergreifende Begabung und ihren nie wankenden Pflichteifer zum werthvollen Mitgliede wurde. Sie hat durch die opfermuthige Uebernahme mancher ihrer eigentlichen Sphäre fernliegenden Partie halb-verlorene Vorstellungen gerettet und neben der Lady Georgine („Waise aus Lowood"), Baronin Bellechasse („Richelieu's erster Waffengang"), Afra im „Goldbauer" u. s. w. auch Rollen secundärer Bedeutung, wie die sonst wenig beachtete französische Tänzerin in den „Jour-

*) Zeitungsnachrichten zufolge vermälte sich Frl. Trautmann nachmals mit einem Grafen Tattenbach.

nalisten" zu überraschender Geltung gebracht. Sechs Jahre hindurch am Prager Theater in Schauspiel, Lustspiel, Posse und selbst Operette gleich thätig, schied Emmy Rigol, mittlerweile „Frau Rigol" geworden, 1882 von dieser Bühne.

Als naive und muntere Liebhaberin stellte die neue Direction in der Eröffnungsvorstellung dem Publicum ein ebenso anmuthiges als vielversprechendes junges Talent vor, das in der schwierigsten Zeit die Gunst eines wenig entgegenkommenden Publicums rasch zu erobern wußte. Es war die Fleurette in „Donna Diana", Fräulein Minna Bichler. Die Temperatur jenes Eröffnungs-Abends haben wir geschildert. Von den neuen Kräften fanden — abgesehen etwa von Hrn. Huvart, einem achtbaren Perin — nur die anmuthigen Genossinen der stolzen Diana, Laura-Rigol und Fenisa-Born, dann aber die kleine neckische Fleurette Gnade vor den Augen der strengen Richter: sie war keine vollendete, reife Künstlerin; in Wahrheit nur ein interessantes, kräftig-keimendes Talent, aber der natürliche, frisch-sprudelnde Humor, die überzeugende Wahrheit und Lebendigkeit des resoluten Spiels, die anmuthige Persönlichkeit, die dazu geschaffen schien, Heiterkeit und frohe Laune um sich zu verbreiten, lenkte Aller Aufmerksamkeit auf die blutjunge Debutantin; sie behauptete das Schlachtfeld, wuchs mit ihren Aufgaben und rang sich durch ernste Auffassung ihres Berufs, durch rastloses, künstlerisches Streben zur Herrscherin auf dem „naiven" Gebiete, zu einer Position empor, wie sie nur die beliebtesten Prager Darstellerinen besessen haben. Minna Bichler hatte mit noch nicht 15 Jahren zum ersten Male in Pest „ihr Herz entdeckt", und zwar vollzog sich dies Ereigniß zum Benefiz ihrer Mutter, der in der ungarischen Hauptstadt ihrerzeit gefeierten Schauspielerin Fr. Bichler-Quandt. Nach den glücklichen Erfolgen ihrer ersten Debuts erhielt sie sofort ein Engagement an das Berliner Residenztheater, wo sie ein Jahr verblieb und schon in der glücklichen Lage war, durch einen Engagementsantrag an's Hamburger Thaliatheater in Versuchung geführt zu werden. Von Berlin ging sie für eine Saison an das Dresdener Residenztheater, von wo sie ihr Weg nach Prag führte.

Bald wurde sie eine Stütze des Lustspiel-Repertoires, und jede Rolle, die ihr zur „Creirung" anvertraut war, trug schon dadurch die Bürgschaft des Gelingens in sich.

„Naive par excellence" — heißt es zutreffend in einer ihrer künstlerischen Individualität gewidmeten Charakteristik — „weiß sie auch den ernsten Wirkungen der Naivetät, den schmerzlichen Affecten einer jugendlichen Mädchenseele gerecht zu werden. Was die Pointirung anbelangt, steht sie im sichersten Rapport mit dem Publicum. Sie bedarf keiner unnatürlichen Drücker und Ueberbetonungen, sie hat sich die Aufmerksamkeit erobert und wird in jeder leichten Wendung verstanden. Mit gleichem Glücke hat sie sich in die treuherzigen Mädchen der hausbackenen Lustspielposse, in die ahnungsvollen, leicht zur Leidenschaft überspringenden Naiven der französischen Komödie und in die kernigen Mädchen-Charaktere des classischen Lustspiels hineingelebt. Ihr Doctorstöchterlein in „Doctor Klaus", ihre Jeanne in „Lady Tartuffe" und ihre Franciska in „Minna von Barnhelm" bezeichnen etwa die drei Gebiete, auf denen sie sich mit gleich vortrefflichem Erfolge bewegt. Heute steht sie auf der Höhe gerechter Beliebtheit, anerkannt in ihrem Talent und ihrem Können, gewiß eine der besten Naiven des deutschen Theaters."

Diese Charakteristik hat bis nun ihre Geltung behalten, denn noch immer wirkt Frl. Minna Bichler im Vollbesitze des bekannten, stets erweiterten Rollenkreises der „naiven und munteren Liebhaberin" am Prager deutschen Landestheater. — Einige Wochen nach dem Debut des Fräulein Bichler war eine Vertreterin des verwandten Rollenkreises der „ersten jugendlich-sentimentalen und munteren Liebhaberin" — wie sich die Theatersprache etwas ungenau ausdrückt — Frl. Adele Wienrich in den Verband der Prager Bühne getreten und hatte in überzeugender Weise ein künstlerisch gereiftes, interessantes Talent geoffenbart. Frl. Wienrich, eine Tochter des Balletmeisters Alexander Wienrich, hatte drei Jahre dem Berliner kgl. Schauspielhause als naive Liebhaberin angehört, wohin sie, nur wenige Jahre an der Bühne, vom Schweriner Hoftheater berufen worden war. Von Berlin kam sie nach Prag, debutirte im Mai 1876 als Lorle, Elfriede („Aschenbrödel"), Wolfgang Goethe („Königslieutenant) und legitimirte sich mit diesen Proberollen als Künstlerin von geläuterter künstlerischer Auffassung, vielseitigem Charakterisirungsvermögen, wirk-

46

samer und in jedem Detail sorgfältiger Darstellung. An ihren Leistungen war nichts Unfertiges, nichts Unklares; man durfte von ihr nur künstlerisch solide, zumeist gediegene Darbietungen erwarten. Adele Wienrich, deren Meisterschaft als Mimikerin bald anerkannt war, nahm sich auch der Fenella in der „Stummen von Portici" an, die ehedem ebenfalls von Darstellerinen ersten Ranges zu Ehren gebracht worden war, während sie sonst als normales Eigenthum des Ballets betrachtet wird. Frl. Wienrich gehörte dem Prager Bühnenverbande bis 1879 an, und schied, allseitig bedauert, um zunächst in Berlin, Bremen, Nürnberg u. s. w. zu gastiren und sodann Engagement am Berliner Residenztheater unter der Direction Claar zu nehmen; sie spielte sodann einen Winter mit Friedrich Haase in New-York und war zur Zeit, als diese Zeilen geschrieben wurden, erste Liebhaberin am Lobetheater in Breslau. In Prag wurde diese Darstellerin, welche bei mancher Novität des modernen Lustspiel-Repertoires in erfolgreicher Weise Pathe gestanden war, durch Frl. Isabella von Bünau ersetzt. Ihre künstlerische Individualität unterschied sich wesentlich von jener ihrer Vorgängerin; zeichnete diese in scharfen Strichen, klar und bestimmt, so lag es in der Eigenart dieser neuen „Naiv-Sentimentalen", zart zu charakterisiren, sie wählte blassere Farben; ging dabei mitunter etwas von der Tendenz des Autors verloren, so verstand sie es hinwieder, in Harmonie mit ihrer anmuthig-liebenswürdigen, distinguirten Erscheinung den Duft zarter Poësie über ihre Darstellungen zu breiten. Als feinsinnige Künstlerin von elegantem Wesen war sie prädestinirt für das Conversationsstück und feine Lustspiel; in dieser Sphäre der Andrea, Dora u. s. w. ist sie schwer vermißt worden, als sie 1883 aus dem Verbande der Prager Bühne schied. Frl. v. Bünau war in der Kierschner'schen Theater-Akademie zu Wien gebildet worden, hatte früh ein Engagement am Hofburgtheater gefunden, das sie wegen mangelhafter Beschäftigung bald aufgab, um am Grazer Stadt- und Landestheater und an mehren hervorragenden Bühnen Deutschlands Raum für eine ihren Wünschen entsprechendere Thätigkeit zu gewinnen. Nach ihrem ehrenvollen Abschiede von Prag wirkte sie ebenfalls wieder in Deutschland.

Das strict-sentimentale Fach hatte mit Beginn der Kreibig-schen Direction eine interessante Vertreterin gefunden: Irma von Jelenska, eine junge Dame südslavischer Nationalität, die mit ganzer Seele der deutschen Kunst zugeschworen hatte. Als Tochter des croatischen Arztes Dr. v. Ferk bei Warasdin in der ehemaligen österr. Militärgrenze geboren, hatte sie mit fünfzehn Jahren in Warasdin zum ersten Male die Bühne betreten und durch ihr ausgesprochenes Talent Aufmerksamkeit erregt; sie wurde an das neubegründete serbische Nationaltheater zu Belgrad berufen, wo sie ein Jahr wirkte, übersiedelte dann zur höheren Ausbildung nach Wien, kämpfte nach dem Tode ihres Vaters unter drückenden Verhältnissen in Wien den Kampf um das Dasein und die Kunst mit seltenem Heroismus, bis sie nach einem Versuchsspiele am Wiener Residenztheater Engagement im Burgtheater, hierauf im Theater a. d. W. fand. Von dort machte sie erfolgreiche Gast-spielausflüge nach Graz und Frankfurt, worauf sich ihr in Prag eine Stätte dauernder künstlerischer Wirksamkeit zu erschließen schien. Sie debutirte am 3. Mai 1876 als Jane Eyre und fesselte weniger durch ihre angenehme aber keineswegs imposante Erscheinung als durch den innigen Gefühlston, den sie anzu-schlagen wußte, durch starke Innerlichkeit ihres Wesens und durch-geistigte Auffassung; ihr Organ war wenig umfangreich und ergriff doch, sie wendete den ganzen Ernst ihres Strebens an die Kunst und widmete sich mit ehernem Fleiße dem Berufe, zu dem sie sich heldenmüthig emporgerungen hatte. Am 11. Juni 1878 nahm Irma v. Jelenska als Herzogin von Septemonts in der „Frem-den“ unter Blumen und Lorbeern Abschied von Prag, wurde nach günstigen Debuts an's Hoftheater in Stuttgart engagirt, wo sie zwei Jahre wirkte, worauf sie der Bühne Valet sagte, am 28. Nov. 1882 dem Stuttgarter Kaufmann Eduard Lewi die Hand zum Ehebunde reichte und wegen zunehmender Kränklichkeit mit dem Gatten Aufenthalt in Spanien nahm — dort erlag sie in der Blüthe ihrer Jahre am 29. Dec. desselben Jahres einem Lungenleiden und wurde ihrem Wunsche gemäß am Meeresstrand bestattet ..... Als Remplaçantin im sentimentalen Fache trat

nach Irma Jelenska eine junge Schauspielerin von blendend schöner Erscheinung und angenehmen Mitteln, Fräul. Paula Basté, die Tochter des bekannten deutschen Theaterdirectors Basté, ein, die im Mai 1878 als Philippine Welser, Thusnelda („Die zärtlichen Verwandten"), Käthchen von Heilbronn und Luise („Kabale und Liebe") mit Erfolg debutirt hatte, ein Jahr dem Prager Bühnenverbande angehörte, und schon 1879 von Prag schied,*) worauf eine noch flüchtigere Besetzung des Faches zu verzeichnen war: die Neuengagirte war die von den Gastspielen des Meininger Hoftheaters bekannte Schauspielerin Frau Moser-Sperner, die den Pragern im Laufe von etlichen Monaten einige ihre trefflichen Leistungen (Tochter Belials, Clärchen, Esther u. s. w.) vorführte, dabei eine an die stricte Fach-Kategorie nicht gebundene, interessante künstlerische Eigenart bewährte aber nur zu rasch die Flucht ergriff, um fern von Prag ihre Carrière zu verfolgen. Ihre Nachfolgerin, Frl. Irma v. Rovella, war eine Landsmännin der verlorenen Jelenska, die Tochter des Stuhlrichters v. Barabasszég in Agram. Früh verwaist und auf Landeskosten erzogen, war sie in einer Wiener Theaterschule und von Baumeister für die Bühne ausgebildet worden mit der von Landeswegen festgesetzten Bedingung, daß das hoffnungsvoll sprießende Talent der croatischen Bühne zugewendet werde. Schon von Wien aus mußte sie wiederholt in Agram Talentproben ablegen und außerdem die Verpflichtung übernehmen, nach Vollendung ihrer Ausbildung vier Jahre dem Schauspielhause der croatischen Hauptstadt zu widmen. Ihr Debut als Jane Eyre bedeutete einen Triumph, und diese Erfolge bei dem landsmännischen Publicum mehrten sich; das wohllautende Organ, das ausgesprochene Vermögen, dramatisch zu gestalten, Temperament in der Darstellung und Gluth des Vortrags bezeichneten die Vorzüge, deren sich die junge Schauspielerin rühmen durfte. Den beschränkten nationalen und künstlerischen Verhältnissen Agrams, die sich der Entwickelung ihres Talents hemmend entgegenstellten, entriß sie Emil Claar, der Intendant der Frankfurter Bühne, entführte sie unter Bezahlung

*) Sie ist gegenwärtig Hofschauspielerin zu Dresden.

des contractlichen Pönales an sein Institut und entschied damit ihren Uebergang zum deutschen Theater. In Prag führte sie sich am 8. Sept. 1879 als Jane Eyre ein, fügte sich rasch in das Ensemble, schuf selbst manche interessante Leistung wie die Agathe in Wilbrandt's „Tochter des Hrn. Fabricius" — entsagte aber schon 1883 der Bühne, um sich mit dem Prager Landesadvocaten Dr. Eger zu vermälen.

Von den „Liebhaberinen", welche sonst noch in den ersten Jahren der Kreibig'schen Direction dem Prager Bühnenverbande angehörten oder diesem gewonnen wurden, ist zunächst Frl. Helene Born, eine anmuthige und begabte Schauspielerin, zu nennen, welche Ausflüge auf das Rollengebiet der sentimentalen Liebhaberin nicht zu scheuen hatte, als Fenisa in „Donna Diana" und Melitta in „Sappho" sich zuerst bemerkbar machte, mit ihrer sympathischen Erscheinung manche Vorstellung verschönte und 1878 durch eine nicht minder fesselnde Bühnenerscheinung, Frl. Julie Krössing, abgelöst wurde. Ursprünglich čechische Schauspielerin hatte diese unter dem erwähnten nom de guerre ihre künstlerische Carrière in Deutschland weiter verfolgt, am 30. April 1878 als Vicomte von Lettorières debutirt und half nun, von Haus aus naive und muntere Liebhaberin, in diesem Rollenkreise sowie auf dem ganzen Gebiete der Liebhaberin-Rollen aus — eine routinirte, vielseitig verwendbare Darstellerin, die bis 1885 im Prager Bühnenverbande blieb. Kürzere Zeit (1876—77) fungirten Frl. Irma Szöld, eine junge, anmuthige Schauspielerin, die nachmals in Frankfurt a. M. Gattin des Oberregisseurs Roll wurde, und Frl. Strömer (Strohmeier), welch letztere im jugendlichen Alter zu Prag verschied, als Liebhaberinen.

Im Mutterfache stand der Direction Kreibig bis 1879 die hervorragende Kraft der Frau Versing-Hauptmann zu Gebote, welche nun sowohl als Helden-Mutter der Tragödie wie als „bürgerliche Mutter" dem Conversationsstück und Lustspiel Treffliches leistete und, allseitig bedauert, aus Familienrücksichten mit Ostern 1879 Prag verließ, um in der Ferne (in Hamburg, am Wiener Stadttheater und in New-York) ihre künstlerische Laufbahn weiterzuverfolgen. Einige Jahre später kehrte sie nach Prag

zurück und lebt, der Bühne fern, als dramatische Lehrerin und Schriftstellerin daselbst. Die Schwierigkeiten, einen Ersatz für eine Kraft zu finden, welche wie diese in Prag eingebürgert und künstlerisch erprobt war, waren nicht gering. Nach einer Reihe mißglückter Debuts gelang es endlich im August 1879 in Theodora von Wurzbach-Fiedler eine Darstellerin zu finden, die der von Anna Versing verlassenen künstlerischen Position gewachsen schien. Theodora v. Wurzbach hatte die Bretter der Prager Bühne bereits in den Jahren ihrer künstlerischen Kindheit betreten. Als Tochter des berühmten Lexicographen Dr. Constant v. Wurzbach am 7. Febr. 1846 zu Lemberg geboren, hatte sie sich frühzeitig der theatralischen Carrière gewidmet und 1862, vom Hofschauspieler Jos. Wagner dem Director Thomé empfohlen, ihr erstes Debut als Volontärin in Prag gewagt. Thomé ließ sie in dem Stück „Um die Welt" auftreten, um sie sodann mit Emil Devrient und auf Wunsch Wagner's mit Lewinsky und Friederike Bognár bei deren Gastspiel in kleineren Partien spielen zu lassen. So sah man sie als Therese in „Stille Wasser sind tief" mit Devrient, als Fenisa in „Donna Diana", Mirza in „Traum ein Leben" und Emilia in „Othello"; sie wurde dann nach Altenburg, Lübeck und Elberfeld, endlich 1869 an das Hoftheater in Dessau engagirt, wo sie durch nahezu elf Jahre das Fach der Heldinen und weiblichen Charakterrollen ausfüllte und künstlerisch wie gesellschaftlich eine glänzende Stellung einnahm; erst die bei dem dortigen Hoftheater eintretenden finanziellen Einschränkungen veranlaßten die Künstlerin, ein anderes Engagement zu suchen, das sie nach ehrenvollen Debuts als Frau v. d. Straße („Böse Zungen"), Commerzienräthin Schlegel („Ultimo"), Thusnelda („Fechter von Ravenna") in Prag, also an derselben Bühne fand, die sie einst als Novize aufgenommen hatte. Man lernte sie als sehr intelligente, interessant charakterisirende Darstellerin von ernstem künstlerischem Streben schätzen; bald entfaltete sie auch eine ausgebreitete dramatische Lehrthätigkeit, erhielt den früher von Frau Versing und Frau Moriz-Richter eingenommenen Posten einer Lehrerin der Declamation und Mimik am Prager Conservatorium und behauptete

diese bedeutsame Doppelstellung an zwei der hervorragendsten Kunstinstituten Prags während der ganzen Dauer der Aera Kreibig und darüber hinaus (bis 1886). Seit 1875 war Dora v. Wurzbach (auch „Frau Fiedler v. Wurzbach" genannt) mit dem Schriftsteller Carl Fiedler († im Sept. 1887) vermält. — Auf dem Gebiete der bürgerlichen Mütter waren 1876—7 die Frauen Wollrabe und Posinger gemeinsam thätig. Frau Minna Wollrabe, unter deren Augen auch eine hoffnungsvolle Tochter, Amalie Wollrabe, die ersten Bühnenversuche in Prag machte,*) schied jedoch schon 1877 von Prag (um erst 1886 unter Director Angelo Neumann in ihre frühere Wirkungssphäre zurückzukehren), worauf Therese Posinger auf dem Terrain der bürgerlichen und komischen Mütter allein zurückblieb und mit regem Eifer während dieser ganzen Periode und noch länger bis zu ihrer 1886 erfolgten Uebernahme in den Ruhestand wirkte. — Eine andere Veteranin der Prager Bühne, Amalie Fries, trat 1878 nach dreißigjähriger, pflichttreuer und vielseitiger Thätigkeit in den Genuß der Pension, blieb aber, noch immer eine rüstige Dame von stattlicher Erscheinung, auch ferner „als Gast" im Activitäts-Verhältniß bis zum Abschluß der Aera Kreibig. Sie starb, nicht lange „in-activ", am 8. Oct. 1887 im 64. Lebensjahre zu Prag.

* * *

Wie im Bereiche des Schauspiels so war auch in jenem der Oper mit der neuen Direction eine stattliche Anzahl neuer Kräfte auf die Prager Bühne eingezogen, die nach entsprechender Sonderung und Auswahl mit dem alten Mitgliederstamm einen achtungswerthen und leistungsfähigen Personal-Körper bildeten, welcher allerdings gerade in den ersten Jahren starken und einschneidenden Veränderungen unterworfen war. Unter den dem neuen Regime überlieferten Kräften stand in erster Linie Marie von Steinitz-Moser, welche im Vollbesitze ihrer künstlerischen Mittel und der

*) Amalie Wollrabe gab die Bühnencarrière auf, vermälte sich, wurde jedoch als junge Frau ihrem Gatten entrissen.

Gunst des Publicums, eine Säule des Opern-Repertoires und des Ensembles repräsentirte. Jene Vorzüge, die wir bereits als die charakteristischen Merkmale ihrer künstlerischen Individualität hervorgehoben haben, hatten sich nur noch imposanter entfaltet und traten in einer Reihe neuer Partien unverkennbar hervor: man sah nun ihre Königin von Saba, ebenso berückend durch die Erscheinung als wirkungsvoll durch die Macht ihrer Mittel, durch die feinsinnige, discrete und doch temperamentvolle Darstellung und die Güte der musikalischen Leistung. Auch ihre Armida, ihre mit künstlerischer Selbständigkeit geschaffene, interessante Carmen, die Herodias in Massenet's gleichnamiger Oper gehörten dieser Periode an: unter Abgabe einiger Partien des eigentlichen „dramatischen" Fachs übernahm sie sodann mit partiellem Fachwechsel eine Reihe von Rollen, die der Mezzosopranistin zugerechnet werden, darum aber nicht minder eine dramatische Künstlerin zur Darstellerin verlangen: sie sang die Eglantine, Ortrud, Fides und erzielte damit keine geringere Wirkung als mit den anerkannten Glanzrollen ihres weiten Repertoires. Und eben dieser Repertoire-Reichthum der Künstlerin rettete die Bühne selbst vor mancher Verlegenheit. Die Werthschätzung, deren sich Frau v. Moser in Prag erfreut, trat am 29. April 1883 bei der Feier ihres zehnjährigen Prager Bühnenjubiläums in überzeugender Weise zu Tage.*) So blieb sie, trotzdem ihr gerade in der Aera Kreibig manche trübe Erfahrung zu Theil wurde, jeder Bühnenleitung eine werthvolle und erste künstlerische Kraft, und noch in der jüngsten

*) Die Künstlerin sang die Königin von Saba unter stürmischen Ovationen. Die Jubilarin wurde hinter den Coulissen schon festlich empfangen und nahm von der Tochter der Frau Prof. Lidwinna v. Kremer-Auenrode einen drei Sterne darstellenden Brillantschmuck, gewidmet von dreißig Damen der ersten Gesellschaftskreise Prags, entgegen. Die an den Oberstlandmarschall gerichtete Adresse um Bewilligung eines Ehrenabends für die Künstlerin war von dem Comité (Johanna Gräfin Nostitz, Gräfin Deym, Johanna Gräfin Sporck, Fr. v. Kremer und Luise Schmeykal) und 200 Damen gefertigt. Das Publicum empfing die Jubilarin mit Beifallssalven und einer Blumenfülle; nach dem 1. Acte ging ein Blumenregen auf die Bühne nieder.

Zeit (Direction Angelo Neumann) war sie dazu ausersehen, die Brunhilde in Wagner's „Siegfried" und „Götterdämmerung"*) sowie die Isolde in Prag zu creiren. Ihr Name wird genannt werden, wenn man die Besten nennt, welche die Bretter der Prager Bühne beschritten haben.

Als Coloratursängerin übernahm die Direction Kreibig von der vorhergegangenen Periode Frl. Marie Erhart, eine der Gunst des Publicums versicherte Sängerin, welche jedoch im Frühling 1878 aus dem Engagement schied und zunächst durch Frau Charles-Hirsch,**) eine bereits an guten Bühnen erprobte Künstlerin von nicht eben imponirenden Mitteln aber brillanter Technik, ersetzt wurde. Ihr folgte bereits im nächsten Frühjahr Marie Lehmann, eine ganze Künstlerin, deren Gewinn der Prager Oper von außerordentlichem Vortheil werden sollte. Frl. Lehmann war aus echtem Künstlerstamm und auf der Bühne sozusagen groß geworden. Im Jahre 1851 zu Hamburg als die Tochter des Heldentenors Lehmann und der Sängerin Lehmann geboren, war sie frühzeitig der künstlerischen Laufbahn zugeführt worden. Ihre Mutter, welche viele Jahre in Cassel unter Spohr engagirt war, dann als Harfenvirtuosin das Prager Orchester zierte und sich bekanntlich des besonderen Vertrauens und treuer Ergebenheit R. Wagner's erfreute, leitete sie zielbewußt auf ihren künstlerischen Pfaden. Von Prag, wo sie neben ihrer Schwester Lili als blutjunges Mädchen die Anfangsgründe der Gesangskunst

*) Bei der Aufführung der „Götterdämmerung" wurde Fr. v. Moser ein kunstvoller Lorbeerkranz überreicht, auf dem in goldenen Blättern die von ihr gesungenen Wagner-Partien verzeichnet waren. Eva Wagner richtete Namens ihrer augenleidenden Mutter Cosima einen Brief an die Prager Brunhilde, worin dieser Dank und Anerkennung sowie Glückwunsch zur Erreichung dieses hohen künstlerischen Zieles und zu ihrem großen Erfolge ausgesprochen wurde.

**) Caroline Charles-Hirsch geb. Groyß ist zu Wien 28. Aug. 1853 geboren, eine Schülerin der Fr. Passy-Cornet, kam mit 16 Jahren zum Theater in Graz als Coloratursängerin, von dort nach Pest, hierauf als Operettensängerin an's Theater a. d. Wien; seit 1874 ist sie mit dem Theater-Director Heinrich Hirsch vermält.

absolvirte und im Nielastheater künstlerische Gehversuche machte, kam sie als sechzehnjähriges Mädchen zum ersten Debut in Leipzig, sang 1867 am dortigen Stadttheater das Aennchen im „Freischütz", dann mehre Operettenpartien und sollte auf Antrag des Capellmeisters wegen „constatirter Talentlosigkeit" nach Ablauf der Probezeit entlassen werden, doch wurde ihr eine weitere Gnadenfrist gewährt. Als sie während dieser Zeit ohne Probe und mit Erfolg die Leonore in „Stradella" sang, wendete sich plötzlich ihr Geschick: sie wurde zur „talentvollen Anfängerin" und fand für Oper und Operette Engagement. In aufsteigender Carrière, die Stufenleiter der schönsten künstlerischen Entwickelung emporklimmend, sang sie hierauf in Hamburg, Cöln und Breslau, debutirte am 22. März 1879 in Prag als Rosine im „Barbier" und bewährte sich sofort als Coloratursängerin von sympathischen Mitteln, brillanter Technik und gewandter Darstellung. Ihre Gilda und Königin in den „Hugenotten" verstärkten diesen angenehmen Eindruck, zeigten sie als wohlgeschulte, distinguirte und virtuose Künstlerin, so daß ihr Engagement bald perfect wurde. Sie hat während desselben alle Coloraturpartien mit Meisterschaft gesungen, u. A. die Baucis in Gounod's „Philemon und Baucis" und die Margarethe in Boito's „Mefisto" creirt und im Concertsaale ebenso glänzende Erfolge errungen wie auf der Bühne. Am 15. April 1882 hatte man das seltene Vergnügen, die beiden Schwestern Lehmann, die ja auch als Bayreuther Rheintöchter Berühmtheit erlangt haben, gleichzeitig auf der Prager Bühne zu sehen und zu hören: Lili, die einstige Prager Novize, sang die Carmen, Marie neben ihr die Micaëla; auch als Mignon und Philine sah man Marie und Lili Lehmann nebeneinander, und an Enthusiasmus für Beide fehlte es keineswegs. Zwei Monate später verabschiedete sich Marie Lehmann als Margarethe in „Mefisto", einer Partie, welche sie als Sängerin und Darstellerin gleich hervortreten ließ, von Prag, um im Herbst in den Verband des Wiener Hofoperntheaters zu treten, dem sie jetzt eine stets bewährte, künstlerisch nie versagende und werthvolle Kraft ist. Sie gehört zu jenen Sängerinen, deren Andenken in der Moldaustadt unvergessen ist.

Als jugendlich-dramatische und lyrische Sängerin (nach Fräulein Schmidt) war mit Kreibig Melanie Häckel aus Graz nach Prag gekommen und hatte in Gemeinschaft mit dem Tenor Stoll als Mignon der neuen Bühnenleitung den ersten glücklichen Abend gebracht. Melanie Häckel, eine Wienerin und Schülerin der Passy-Cornet, betrat — fast noch ein Kind — bei Gelegenheit eines Gastspiels Scaria's, der sie aus der Schule mitnahm, als Pamina zum ersten Male die Bühne in Graz, hatte schon mit diesem Versuch einen ungewöhnlichen Erfolg und kam im Frühjahr 1876 nach Prag, wo sie sich rasch allgemeiner Sympathien zu versichern wußte. Mit dem Schauspieler und Sänger Albert Puls (Ermarth) vermält, nahm sie den Namen „Puls-Häckel" an, wurde im Frühjahr 1877 durch langwierige Krankheit der Bühnenthätigkeit entzogen und trat aus dem Engagement. Ihr Gatte schied mit 1. August aus dem Verbande der Prager Bühne, trat aber nach einigen Wochen wieder ein, bis 1878 Frau Puls-Häckel unter dem Familien-Namen des Gatten, Ermarth, am kgl. Hof-Theater in München Engagement und eine in jeder Hinsicht geachtete Stellung fand — Frau Ermarth sang auch in den Separatvorstellungen vor König Ludwig II. zur besonderen Zufriedenheit des Monarchen, übertrat später an das kgl. Theater am Gärtnerplatz, wo sie als erste Operettensängerin das Repertoire beherrscht und eine Reihe moderner Operetten-Partien für München creirt hat. Als sie sich 1887 von dieser Bühne verabschiedete, bereitete ihr das Münchener Publicum eine überaus glänzende und herzliche Abschiedsfeier. Herr Ermarth war nach seinem Abgang von Prag an's Gärtnerplatz-Theater gekommen und eines der meistbeschäftigten und geschätztesten Mitglieder dieser Bühne geworden. — In Prag wurde Frau Puls-Häckel im Mai 1877 durch Adele Benetti abgelöst, eine Sängerin, die sich lange Jahre am deutschen Landestheater behauptete und dort eine bleibende künstlerische Stellung fand.*) Eine Künstlerin von sympathischer

*) Adele Benetti (recte Benigni Edle zu Mildenberg), aus einer altitalienischen Patrizierfamilie stammend, Tochter eines verdienten kaiserlichen Stabsofficiers und Festungs-Commandanten von Graz, hatte in Wien

Erscheinung, angenehmen und ausdauernden Stimm-Mitteln, vortrefflicher Schulung und unbedingter musikalischer Verläßlichkeit, wurde sie rasch eine Stütze der Oper und Operette; sie sang das Aennchen im „Freischütz", die Zerline („Don Juan" und „Fra Diavolo"), Marie („Waffenschmied" und „Czar und Zimmermann"), den Pagen in den „Hugenotten" und „Figaro's Hochzeit", Gabriele im „Nachtlager", Anna in „Hans Heiling", Siebel in „Faust" und Oscar im „Maskenball" ebenso erfolgreich wie die Fiametta („Boccaccio"), Lydia („Fatinitza"), Pedrita („Donna Juanita"), das Elschen („Lustiger Krieg"), die Bronislava („Bettelstudent"), Rosette („Feldprediger"), wankte nie in ihrem Pflichteifer und blieb bis 1885 Mitglied des Prager deutschen Theaters, das sie infolge einer langwierigen Heiserkeit (nach ihrer Verheiratung mit dem Buchhalter Herrn Gerl) verließ, um in den Ruhestand der Bühne zu treten und in Prag eine ausgebreitete und verdienstvolle musikalisch-dramatische Lehrthätigkeit zu entfalten.

Schwer hielt es nach dem Verlust des Frl. Burenne, eine entsprechende Vertreterin des Fachs der Mezzosopranistin zu finden. Die Damen Tomsa und Schmolek, welche das erste Mitglieder-Verzeichniß der Direction Kreibig registrirte, schieden bald von der Prager Bühne, worauf Frl. Minna Borée von Hamburg, eine Dame, die ihre sonore Altstimme künstlerisch beherrschte und bereits einen guten Namen besaß, im Juli debutirte und

---

unter Leitung der Professorin Caroline Pruckner und des Prof. Rich. Lewy ihre Gesangsstudien absolvirt und trat 1871 als Opernsoubrette in den Verband des großh. Hoftheaters in Darmstadt, wo sie die Brand-Katastrophe dieser Bühne erlebte und dadurch zur frühen Unterbrechung ihrer Wirksamkeit gezwungen wurde. Sie war nun ein Jahr in Würzburg, ebensolange am Schweriner Hoftheater, das sie Familienverhältnisse halber verließ, wirkte drei Jahre am Brünner Stadttheater und hatte sowohl in Opern- als Operetten-Partien (insbesondere als Clairette Angot) volle Erfolge, wurde von Director Hirsch an die komische Oper nach Wien berufen, machte von dort aus mit der Operngesellschaft des Directors einen Gastspiel-Ausflug nach Pest, wo sie namentlich als Regimentstochter stürmischen Beifall fand. Von dort kam Fräulein Adele Benetti sodann nach Prag.

reussirte. Sie war bei einem flüchtigen Besuch in Leipzig nach einer zufälligen Prüfung bei Capellmeister Gustav Schmidt*) an das dortige Stadttheater und gleichzeitig zur Mitwirkung in den berühmten Gewandhaus-Concerten engagirt worden, worauf sie rasch und erfolgreich ihre Laufbahn beschritt. Der Prager Bühne gehörte sie übrigens nur einige Monate an, worauf sie abermals in Hamburg ihre frühere vornehme künstlerische Stellung einnahm. An ihre Stelle trat in Prag Marie Hellmer, eine jugendliche Sängerin, die erst eine kurze theatralische Wirksamkeit hinter sich hatte, am 13. März 1877 als Azucena mit entschiedenem Erfolg debutirte und sich als Mezzosopranistin mit jugendlich-kräftigen und sympathischen Mitteln, interessanter Erscheinung und temperamentvoller Darstellung bewährte. Sie griff rasch über die Grenzen ihres stricten Fachs hinüber, sang die Sulamith in der „Königin von Saba", die Venus in „Tannhäuser", Mignon, Lange in „Angot" ebensowie den Puk in „Oberon", die Leah in den „Maccabäern" und die einzelnen Partien des Alt- und Mezzosopran-Rollenkreises. Nach ihrem Abgang von Prag (Frühjahr 1880) nahm sie Engagement als erste dramatische Sängerin in Graz und war auch in dieser neuen Sphäre mit Glück und Ehren thätig. — Neben ihr wirkte in Altpartien mit stets gleichem Eifer Frau Plodek. Eine junge Sängerin, welche 1876 für Mezzosopranpartien engagirt worden war, Frl. Topolanski, schied nach kurzer Wirksamkeit und wendete sich vornehmlich der Operette zu.

Eine achtbare Soubrette, die dazu auserseheu war, gleichzeitig in der Spieloper und in der Operette zu wirken, Frau Marie Storch-Zoder, früher Operetten-Primadonna des Grazer Landestheaters, eine Sängerin von stattlicher Erscheinung und ansehnlichen Stimm-Mitteln, gehörte von Ostern 1876 bis Febr. 1878 dem Prager Bühnenverbande an, ohne direct ersetzt zu werden, da für ihren Rollenkreis die Damen Benetti und Schenk-Ullmeyer zur Disposition standen und allen Ansprüchen zu genügen ver-

*) „Hamburger Theater-Decamerone", herausgegeben von Ad. Philipp u. Jul. Baron, Verlag v. F. W. Rademacher, Hamburg 1881.

mochten. Minna Schenk-Ullmeyer war als Local- und Operettensängerin von Wirsing auf dessen Nachfolger übergegangen, und in dem durch vorzügliche Komiker-Kräfte ergänzten Personal sowie in dem erweiterten Repertoire des heiteren Genres fand diese Haupt-Vertreterin desselben auch einen erweiterten Wirkungskreis, dankbarere Aufgaben: ihre Haupterfolge lagen allerdings auf dem Gebiete der Operette; hier schuf sie eine lange Reihe neuer Partien, in deren Repräsentation sie in Prag nicht leicht zu überbieten und zu ersetzen war. Madame Herzog, Fatinitza (Wladimir), Fanchette im „Seecadet", Prinz Methusalem, Fantasca in „Indigo", der kleine Herzog, Boccaccio, Nisida, Schönröschen, Mascotte, die Jungfrau von Belleville, Laura („Bettelstudent"), Natalitza („Apajune"), Angelo („Pfingsten in Florenz") u. s. w. bezeichneten ebenso viele Erfolge der durch überquellenden Humor, Temperament und Verve im Gesangsvortrage siegenden Operetten-Diva, welche also gewissermaßen die Trägerin dieses leichten Genres an der Prager Bühne war. Am 1. Juli 1884 trat Frau Schenk-Ullmeyer aus diesem Engagement, nahm aber erst im August „als Gast" mit Therese Krones (jener Rolle, in der sie vor zehn Jahren debutirt hatte), Vroni im „Meineidbauer" und Annina in der „Nacht in Venedig" einen blumen- und beifallsreichen Abschied. Im Mai 1885 trat sie noch in der „Fledermaus" im Jauner'schen Operetten-Ensemble in Prag auf und nahm sodann ihr Domicil in Wien. Von den Soubretten, welche der Prager Bühne angehörten, haben Wenige Erfolge in solcher Zahl errungen wie sie, Wenige ein so lebhaftes Andenken hinterlassen wie sie . . .

Neben Frau Schenk-Ullmeyer wirkte Luise Seeberger-Martinelli, Gattin Ludwig Martinelli's, eine bereits in Graz und Wien bewährte resolute und temperamentvolle Darstellerin, welche sich an die besten Aufgaben der Soubrette wagen durfte und speciell auch für die Bauernkomödie den rechten Ton fand, mit wachsenden Erfolgen 1876 bis 1885 in Prag; ihre Begabung erwies sich in bedeutenden Partien ebensowie in Episoden, welche sie mit stets gleicher Gewissenhaftigkeit auffaßte und durchführte.

Für das Heldentenorfach glaubte die Direction am besten vorgesorgt zu haben, indem sie zwei Vertreter desselben, die Herren Richter und Kaminski, vorführte; die Wirksamkeit Beider jedoch war nur eine kurze: Hr. Richter, der als Lohengrin debutirte, schien mehr lyrischer als Heldentenor und verließ Prag in der ersten Zeit der neuen Aera, Hr. v. Kaminski konnte auf eine interessante künstlerische Vergangenheit zurückblicken. Er war der erste Tannhäuser in Wien (bei der Première des Werkes in dem von Hoffmann geleiteten Josefstädter Theater), lange Zeit der geachtete „primo uomo" des Grazer Landestheaters gewesen, ein aus vornehmem polnischem Geschlecht stammender, künstlerisch trefflich gebildeter Sänger, dessen helles, einst ziemlich großes Organ allerdings an Frische wesentlich eingebüßt hatte, der aber im declamatorischen Vortrage den berufenen Wagner-Sänger verrieth und bei einigem Entgegenkommen immerhin einen Platz an der Prager Oper hätte ausfüllen können. Die Mängel seines der Jugendblüthe entrückten Organs aber fielen zu stark in's Gewicht; nach einigen Monaten schied Kaminski aus dem Engagement, trat jedoch nochmals in einem Moment der Verlegenheit (19. März 1877) als Prophet vor das Prager Publicum und nahm mit dieser Leistung einen ehrenvollen Abschied. Die Versuche zu einer Neu-Organisation des bedeutsamen Postens waren bereits im Sommer 1876 aufgenommen worden: sie führten zu einem Gastspiel des Tenors Benno Stolzenberg und zum Engagement des Tenors Grisa, der als Raoul in den „Hugenotten" im August debutirte und durch sympathische Erscheinung sowie phänomenale Stimmleistungen in der höchsten Lage über eine Fülle künstlerischer Mängel hinwegzutäuschen wußte. Wo es galt, einen blendenden Effect zu erzielen, reussirte der neue Heldentenor; jede neue Partie aber offenbarte mehr und mehr das Unvollendete, Unausgeglichene seiner Leistungen, was umsomehr zu beklagen war, als ihm seine glänzenden äußeren Mittel gewissermaßen den Weg zu einer hervorragenden Position wiesen. Er creirte den Magnus in Kretschmer's Oper „Die Folkunger", mußte aber mit immer größerer Vorsicht verwendet werden, litt mit einzelnen Partien Schiffbruch und trat

im April 1877 aus dem Verbande der Bühne, der er bei den ersten Debuts einen vielverheißenden Gewinn zu versprechen schien. Im Februar hatte bereits ein Aspirant auf den freiwerdenden Posten, Hr. Martens von Mannheim, als Lohengrin und Manrico debutirt und sich als verständiger, wohlgeschulter Sänger mit ansehnlichen Mitteln und darstellerischer Routine erwiesen, dem allerdings eine gewisse Nüchternheit anhaftete und tiefere Wirkungen versagte. Er blieb bis 1879 im Engagement, ohne die Tenorfrage völlig gelöst zu haben. Zu diesem Ziele trachtete man durch ein neues und nicht uninteressantes Arrangement zu gelangen. August Stoll, dessen reiche Begabung längst über die engeren Grenzen des lyrischen Tenorfachs hinausstrebte, entschloß sich zu einem bedeutsamen Schritte: er ließ sich als erster Heldentenor (mit einer Jahresgage von 9600 fl.) proclamiren und wurde in dieser neuen Sphäre mit denselben Sympathien aufgenommen, die ihm als lyrischen Tenor zugewandt worden waren. Stoll hatte — obwohl noch jung an Jahren — doch bereits eine ehrenvolle künstlerische Vergangenheit hinter sich. Der Sohn eines Musikers von trefflicher Bildung,*) hatte er frühzeitig gründliche musikalische Studien gemacht und eine Schule absolvirt, deren Erfolge sich in seinen ersten Debuts wie in seinem ganzen künstlerischen Lebensgange äußerten. Sein Organ, ein Tenor von edlem Klangcharakter, Schmelz und erstaunlicher Leistungsfähigkeit, vereint mit dieser nie versagenden musikalischen Verläßlichkeit, großer schauspielerischer Gewandtheit und liebenswürdiger Erscheinung, stellten ihm eine große künstlerische Carrière in Aussicht, und schon im Landestheater in Graz, wo Stoll neben Kaminski wirkte, zählte er zu den beliebtesten Mitgliedern des Opernpersonals. Rasch rang er sich auch in Prag unter schwierigen Verhältnissen zu einer neidenswerthen Position empor, und nur das rastlose Streben nach steter Erweiterung seiner

*) Stoll senior, einst ein hervorragender Tenor, glänzte in Wien speciell als Raoul, als die „Hugenotten“ Neuigkeit waren, wirkte 33 Jahre mit Ehren und reichen Erfolgen in Pest als Sänger, dann als Lehrer und lebt noch heute in der ungar. Hauptstadt.

Wirkungssphäre, die Forcirung seines edlen Organs, das den Aufgaben des Heldenfachs doch nur künstlich und mit äußerster Kraftentfaltung dienstbar gemacht werden konnte, erregte Bedenken über die Dauerhaftigkeit seiner seltenen Erfolge. Gleichwohl knüpft sich die Erinnerung an eine Reihe gediegener künstlerischer Leistungen an den Namen Stoll. Sein Assad in der „Königin von Saba", Rinaldo in „Armida", Philemon in Gounod's „Philemon und Baucis", José in „Carmen", Faust (von Gounod und Boito), Walter Stolzing („Meistersinger"), Romeo, Wilhelm Meister, König von Lahore, Adolar („Euryanthe") u. s. w. verfehlten nie eine volle und nachdrückliche künstlerische Wirkung. Leider erlag schließlich das nicht unverwüstliche Organ des Sängers den stets gesteigerten Anstrengungen. Stoll mußte sich wiederholt ärztlicher Behandlung unterziehen, nahm 1884, um sich der Bühne zu erhalten, den Uebergang zur Operette vor, in welcher er seinerzeit bereits in Graz Triumphe gefeiert hatte, sang am 11. Juni 1884 zum ersten Male den „Bettelstudenten" und schied am 30. Juli desselben Jahres, nachdem er 700mal in Prag gesungen hatte, in der Glanzrolle des Assad unter großen Ovationen von Prag, um in den Verband des Theaters a. d. Wien zu treten. Seine Debuts an dieser Operettenbühne (Sept. 1884), auf welcher sich seine erstarkten Stimm-Mittel effectvoll geltend machten, erregten Aufsehen; die Hofoper wandte dem neuen Operettentenor ihre Aufmerksamkeit zu, zog ihn zu einem Debut (José in „Carmen") heran und sicherte sich, nachdem die Erfahrung die Möglichkeit einer vollen Wiederaufnahme seiner Opernthätigkeit in Frage stellte, seine künstlerische Kraft und Routine in anderer Weise: Stoll wurde Opernregisseur mit der Verpflichtung zu aushelfender Mitwirkung als Sänger und waltet in dieser Sphäre auch heute an der Seite Jahn's mit Eifer und Erfolg.

Als Operettentenor war zu Beginn der Kreibig'schen Aera Hr. Walter in den Verband der Prager Bühne getreten, ein Sänger, dessen gewaltige Mittel die Partien des modernen Operetten-Repertoires weit überragten: er leistete auch in der Spieloper gute Dienste, trat jedoch mit Ostern 1878 aus dem Engament, um eine

neue künstlerische Stellung in Braunschweig anzunehmen. Zum Ersatz des verlorenen Sängers und zur Verwendung in den von Stoll abgegebenen Opern-Partien wurde im Sommer desselben Jahres Herr Wilhelm Junck herangezogen, ein junger Mann aus distinguirter Familie (Sohn des bekannten Militärschriftstellers Major Carl Junck), der, ursprünglich zum Violinvirtuosen herangebildet, als Geiger und Sänger seinen Weg in der Theaterwelt machte. Er debutirte am 6. Juli als Paris in der „schönen Helena" und wirkte durch sympathische Erscheinung und wohlgeschulte, sympathische Stimm-Mittel, obwohl er mit dieser Partie seinen ersten Waffengang in der Offenbach'schen Operette machte. Mit wechselndem Glück setzte Junck seine Thätigkeit in Oper und Operette, oft zu den undankbarsten und bedenklichsten Aufgaben gedrängt, fort, bis ihn 1880 ein Engagement am Berliner königlichen Opernhause aus seiner fatalen Prager Position erlöste. Junck hatte in Prag auch als Violinvirtuos concertirt und in der Partie des Offenbach'schen „Orpheus" durch sein „natürliches" Violinspiel ein gewisses Aufsehen gemacht. Er war seither an einer Reihe deutscher Bühnen diesseits und jenseits des Oceans engagirt. Neben ihm und Walter wirkte (1876—79) ein stimmbegabter junger Tenor, Herr Schwarz, der zu den schönsten Hoffnungen berechtigte, über glückliche Versuche indeß in Prag nicht hinaus kam. Ein Sänger von selten schönen Mitteln, mit allen Vorzügen, die zu einer glücklichen Bühnencarrière berechtigen, ausgestattet, stellte sich am 3. April 1879 vor: Fritz Schrödter, vom Wiener Ringtheater kommend und auf den Platz des Operettentenors aspirirend.*) Er sang den Marasquin in „Giroflé", Blaubart

*) Fritz Schrödter ist in Leipzig geb., war zum Bautechniker ausgebildet, studirte jedoch auch an der Kölner Chorschule, trat in den Chor des Kölner Theaters, versuchte sich dann als Liebhaber in Hamburg und Bremen, wurde als solcher entlassen, machte jedoch als Naturbursche Glück und übertrat nach Entdeckung seines Tenors zur Operette. Er wirkte als Operettensänger in Norddeutschland, dann (1876—77) am Theater an der Wien und am Wiener Ringtheater, bis ihn der Ruf an das Prager deutsche Landestheater traf.

und Lambert im „Seecadet" mit entschiedenem Erfolge und wurde alsbald in den Bühnenverband aufgenommen. Schrödter, ein junger Mann von gewinnender Erscheinung, dessen Lied schmetternd wie Lerchensang und siegreich in das Auditorium drang, wurde rasch ein Liebling der Prager. Er wuchs mit seinen Aufgaben, pflückte in der Operette, Oper (insbesondere als David in den „Meistersingern", Ottavio in „Don Juan", Herzog in „Rigoletto" u. s. w.), ja sogar im Lustspiel seine Lorbeern und war der Prager Bühne bereits ein nahezu unentbehrliches Mitglied geworden, als er 1885 mit dem Georg im „Waffenschmied" bewegten Abschied nahm, um einem Rufe an die Wiener Hofoper zu folgen — er gehört derselben heute als einer der Besten im Opernensemble, als eine der frischesten und sympathischesten Kräfte, an.

Tadellos besetzt war das Barytonfach, solange es Adalbert Schebesta in der Vollkraft seiner Mittel mit Feuereifer und künstlerischer Begeisterung verwaltete. Er „schuf" in dieser Periode den Salomo in der „Königin von Saba", den Ubald in „Armida", Vulcan in „Philemon und Baucis", wurde jedoch schon am 25. Febr. 1880 durch einen frühen und raschen Tod seinem der Bühne so werthvollen Wirken entrissen. Seine letzte Rolle war der René im „Maskenball"; wenige Tage später raffte ihn die Bright'sche Nierenkrankheit dahin. Die Theilnahme aus Anlaß dieses Trauerfalls war groß und allgemein: bei ungeheuerem Menschenandrange bewegte sich der Leichenzug von der Stadt kgl. Weinberge über den Wenzelsplatz zum deutschen Landestheater und von dort zur letzten Ruhestätte auf dem Wolschaner Friedhofe. Ein eigenes „Schebesta-Comité" unternahm es, für die tiefgebeugte junge Witwe und die unmündigen Kinder des im 36. Lebensjahre verstorbenen Sängers zu sorgen. Am 4. April wurde für diesen humanen Zweck im Landestheater Verdi's „Requiem" in glänzender Besetzung*) aufgeführt und damit allein

*) Damen Lehmann und Moser, Herren Stoll und Dobsch, Dirigent Slansky, Chor verstärkt durch Mitglieder des deutschen Männergesangvereins, Orchester verstärkt durch Eleven des Conservatoriums und der Pavlis'schen Militärmusikschule.

schon ein Ertrag von 7500 fl. erzielt. Wie schwer es wurde, für eine Kraft von dieser ofterprobten Güte einen würdigen Ersatz zu schaffen, sollten die nächsten Jahre zeigen.

Treu und mit immer gleichem Eifer wirkte während der ganzen Zeit Wirsing'scher Direction als Tiefbaß Wenzel Dobsch; in Baryton- und Baßpartien aber standen Eichberger, Mader (bis 1879), Puls (bis 1878), Pflug (ein notenfester, darstellerisch gewandter, junger Mann) zur Disposition. Der Baßbuffo Eghardt, der trotz zunehmenden Alters noch immer seinen Mann stellte und auch als Lehrer eine gedeihliche Thätigkeit entfaltete, verschied 1882 und wurde ebenfalls unter vielseitiger Theilnahme zu Grabe getragen. Eine neue treffliche Kraft wurde 1879 in dem Bassisten Grengg gewonnen, der im Mai als Falstaff und Stadinger debutirt und mit seinem mächtigen, sonoren Baß, seiner gewandten und humorvollen Darstellung eine Lücke im Ensemble in der willkommensten Weise ausfüllte. Er war u. A. ein liebenswürdiger Jupiter in „Philemon" und ein lustiger Bruder Tuck in „Templer und Jüdin", er creirte in Prag die Titelrolle in Boito's „Mefisto", sowie den Canonicus Isfried in Neßler's „Rattenfänger von Hammeln", brachte den Beckmesser in „Meistersinger" zu neuen Ehren und wurde sehr vermißt, als er 1882 zum Leipziger Stadttheater übertrat — Grengg (vermält mit Laura Rubin, ehemals Primadonna der Grazer Oper) ist neuestens als Bassist für das Wiener Hofoperntheater in Aussicht genommen.

* * *

Dies war in seinem Bestand und Wechsel das Personal, über welches Eduard Kreibig in den ersten Jahren der Direction, die seinen Namen trug, verfügte, in jenen Jahren (1876—79), in denen er das Directionsscepter mit eigener Hand führte.*) Eine

*) Der Prager Theater-Almanach pro 1879 verzeichnet folgendes Schauspiel-Personal: Herren v. Ernest, Frey, Geiger, Grauert, Hassel, Heiter, Huvart, Lunzer, Martinelli, Pflug (siehe Oper), Roll (Oberregisseur des Schau- und Lustspiels), Sauer, Schlesinger, Siege,

Stabilität in den Personalverhältnissen, wie sie in den Traditionen der Prager Bühne lag, konnte allerdings nicht erreicht werden, immerhin aber war allmälig ein Künstlerstamm gewonnen und gesichert, mit dem eine zielbewußte, energische Bühnenleitung erfolgreich operiren, auf den sie bauen und vertrauen konnte — leider lagen die Verhältnisse so, daß auch diese Basis des Instituts wankte, Erfolge, die so leicht zu erreichen gewesen wären, ausblieben, das Gefühl der Unsicherheit und Ungewißheit um sich griff und eine gedeihliche künstlerische Arbeit nicht aufkommen ließ. Daß man nicht unthätig war und belebende Momente in das Repertoire zu bringen suchte, zeigt uns die Novitäten-Revue der ersten drei Jahre Kreibig'scher Aera. Das Schauspiel brachte 1876 Wilbrandt's „Nero", einen „historischen Lustspielabend",*) „Selim III." und „Mirabeau" von Murad Effendi (Werner), „König Erich XIV." von Koberstein, „Die Fremde" von Dumas,**) „Citronen" von Rosen und „Die Reise in den Mond" (Musik v. Offenbach), eine Novitäten-Reihe, die allerdings nur einen mäßigen und bedingten Repertoire-Gewinn bedeutete: Dumas' „Fremde" allein behauptete sich länger auf der Prager Bühne. Als erfreuliche Ereignisse waren eine Goethe-Feier mit „Iphigenie auf Tauris", die Aufnahme von Kleist's „Hermannsschlacht", Hebbel's „Judith", und Schiller's „Räubern" und das Arrangement eines Raimund-Cyclus zu verzeichnen,***) für welchen in Martinelli eine berufene dar-

Simon (Reg.), Steinar. — Damen: Basté, Bichler, Fries, Krössing, Posinger, Rigol, Schenk-Ullmeyer, Seeberger, Swoboda, Versing-Hauptmann, Wienrich. — Kinder-Rollen Lori und Paula Dorner.

*) „Das heyß Eysen" v. Hans Sachs, „Die ehrlich Bäckin mit ihren vermeinten drei Liebsten" v. Jacobus Ayrer, „Hannswurst der traurige Kuchelbäck und sein Freund in der Noth" und „Einer muß heirathen" von Wilhelmi.

**) Herzog-Roll, Catharina-Jelenska, Mauriceau-Hassel, Remonin-Simon, Marquise-Versing, Noëmi-Keller, Halter-Geiger, Baron und Baronin d'Ermelines-Frey und Frl. Rigol.

***) „Verschwender": Cheristane-Jelenska, Azur-Eichberger, Flottwell-Steinar, Wolf-Raberg, Valentin-Martinelli, Rosa-Ullmeyer, Chevalier-Roll, Sockel-Schlesinger, Gründling-Lunzer, Amalie-Trautmann, Flitterstein-Sauer, altes Weib-Posinger.

stellerische Kraft zur Disposition stand. — Das zweite Directionsjahr (1877) brachte als Neuigkeiten Dóczi's poësievollen „Kuß", „Fromont jun. und Risler sen." von Daudet und Belot,*) „Dora" von Sardou,**) „Freund Fritz" von Erckmann-Chatrian, „Verwirrt, gelöst" von Anna Versing-Hauptmann, die Lustspiele und Schwänke „O diese Männer" und „Größenwahn" von Rosen, „Der Sclave", „Der Schimmel" und „Der Hypochonder" von Moser, „Dr. Johanna" von Curt v. Zelau (Conrad v. Zdekauer) und „Reine Hände" von Oeribauer, endlich die Ausstattungsstücke „Die schöne Melusine" und „Der Courier des Czaren". Das classische Repertoire war u. A. durch „Tell", „Jungfrau von Orleans", „Kabale und Liebe", „Emilia Galotti", „Macbeth", „Bruderzwist", „Faust" (Mefisto-Roll) vertreten. Markante Thaten waren die Neuscenirung von Shakespeare's „Richard III." (mit Roll in der Titelrolle) und „Sturm", dann eine Aufführung der „Räuber" in Dingelstedt'schem Arrangement mit dem Costüme des 18. Jahrhunderts.***) — Auch das Jahr 1878 war durch einige Thaten von Werth bezeichnet. Als Novitäten kamen u. A: Paul Lindau's „Johannistrieb", „Eine vornehme Ehe" von Feuillet, „Cora" nach Belot von Blumenreich (Cora-Fr. Swoboda), „Moderne Kleinstädter" von Sardou, „Haus Fourchambault" von Augier, „Gräfin Egon Lohausen" von Emerich Graf Stadion, der selbst der Aufführung seines als „Salonstück aus der Wiener Gesellschaft" charakterisirten Stückes beiwohnte, „Hasemann's Töchter" von L'Arronge (Martinelli-Hasemann), „Das Mirakelkreuz", eine

---

*) 17. März Fromont sen.-Roll, jun.-Steinar, Sidonie-Trautmann, Claire-Jelenska, Desirée-Wienrich, Delobelle-J. Simon, Ehepaar Chèbe-Hassel-Posinger.

**) Dora-Jelenska, André-Steinar, Favrolle-Roll. Gräfin Ziska-Jantsch-Ziegler.

***) Maximilian v. Moor-Grauert, Franz-Roll, Carl-Sauer, Amalie-Jelenska, Spiegelberg-Martinelli, Schweizer-J. Simon, Grimm Heiter, Schufterle-Siege, Roller-Frey, Ratzmann-Huvart, Schwarz-Geiger, Kosinsky-Pohl (vom Nicklastheater), Pater-Hassel, Daniel-Müller, Pastor-L. Simon.

interessante dramatische Arbeit von P. K. Rosegger, die 1872 zuerst in Graz eingeführt und in Prag vom Ehepaar Martinelli auf die Bühne gebracht wurde, „Die Dilettanten" und „Ja, so sind wir" v. Rosen, „Die Augen der Liebe", Lustspiel von W. v. Hillern, „Die Rosadominos" von Delacour-Hennequien, „Der närrische Schuster" und „Die Weiber, wie sie nicht sein sollen" von O. F. Berg (mit Blasel), „Die Büste" von Zell. Man sah ferner „Fiesco", „Egmont" und „Clavigo" (Roll als Alba und Carlos) und zur Schillerfeier die Wallenstein-Trilogie.*) — Im nächsten Jahre (1879) kamen noch unter den Auspicien Eduard Kreibig's, Regie Roll „Antonius und Cleopatra" (als Novität bezeichnet,**) „Haus Darnley" von Bulwer, „Der Kranke in der Einbildung" von Molière, „Der Traum ein Leben" von Grillparzer, im heiteren Repertoire „Dr. Klaus" von L' Arronge, „Unser Zigeuner" von Oscar Justinus, „Niniche" (mit Knaack) zur Aufführung.

Als Gäste begrüßte man in diesen Jahren u. A. im Schauspiel: 1877 Tommaso Salvini, Clara Ziegler, Knaack, 1878 Hedwig Niemann-Raabe, Matras, Meixner, Blasel und die Gesellschaft des Meininger Hoftheaters, eine Künstler-Truppe, wie sie nur unter der Patronanz eines von edelster Kunstbegeisterung durchglühten Fürsten, unter der geistvollen und energischen Führung Chronegk's gedeihen kann, eine Gesellschaft, welche in der minutiösen künstlerischen Detailarbeit und in der Kraft der Massenwirkung ihres Gleichen sucht,***) endlich den liebenswürdigen Dialectdichter Baron Klesheim als Vorleser; 1879 verirrte sich u. A.

*) Wallenstein-Ernest, Octavio-Simon, Max-Steinar, Buttler-Roll, Gräfin Terczky-Fr. Swoboda, Thekla-Basté, Isolani-Martinelli.

**) Antonius-Roll, Octavius-Sauer, Lepidus-Hassel, Cleopatra-Swoboda, Octavia-Basté.

***) Die Meininger eröffneten am 15. Sept. mit „Julius Cäsar" unter Mitwirkung von Richard, Kainz, Nesper, Hellmuth-Bräm, Teller, Kober, Nissen, Görner, Hassel, der Damen Berg, Habelmann, Pauli ihr Gastspiel. Sie brachten ferner „Was Ihr wollt", „Die Räuber" mit voller Festhaltung des histor. Colorits, „Ein Wintermärchen" unter Mitwirkung des vom čechischen Theater bekannten Ehepaars Bittner, „Die Ahnfrau", „Fiesco", „Käthchen von Heilbronn."

die amerikanische Negergesellschaft Jarret & Palmer (Jubiläum-Sänger und Plantagentänzer), welche „Onkel Tom's Hütte" zur Darstellung brachte, auf die Neustädter Bühne; ein in edlerem Sinne interessantes Ensemble-Gastspiel war jenes der Wiener Stadttheater-Gesellschaft unter Führung Laube's;*) einzeln erschienen Knaack und Meixner, der u. A. Gondinet's „Der Herr Präfect" als Novität einführte.

Die Oper bereicherte sich in dem Zeitraume, von welchem wir sprechen, um Kretschmer's „Folkunger", (Text von Mosenthal), die indeß keine dauernde Position im Repertoire errangen (21. Dec. 1876), das flüchtig erscheinende „Nixenmärchen", eine zarte lyrische Oper von dem Prager Componisten Rudolf Grafen Sporck, Goldmark's „Königin von Saba" (24. Jäner 1878), welche den größten Opern-Erfolg der ganzen Kreibig'schen Aera bedeutete, das Personal**) in voller Leistungsfähigkeit zeigte und eine nie versagende Repertoire-Oper wurde; außerdem wurde mit Aufführung von Brüll's Oper „Der Landfriede" (Text von Mosenthal) ein immerhin interessanter Versuch gemacht. Ungleich inhaltreicher als das Repertoire der Oper aber war jenes der Operette,

---

*) Das Wiener Stadt-Theater-Ensemble setzte sich zusammen aus den Damen Albrecht, Berg, Dietz, Frank, Marberg, Mellner, Schönfeld, Schäffel, Schratt, Tyrolt, Weisse, Valberg, den Herren Bank, Bassermann, Brandt, Bukovics, Drach, Greve, Heinrich, Kadelburg, Lobe, Morvay, Mylius, Ranzenberg, Relly, Schönfeld, Thalbot, Tyrolt. — Heinrich Laube, der mit dem Vortragsmeister Prof. Strakosch erschienen war, wurde von der „Concordia" und der deutschen Gesellschaft Prags herzlich begrüßt: kurz nach dem Prager Gastspiel trat er von der Direction zurück. Die Gesellschaft, der es vor Allem auf schauspielerische Correctheit und einheitliche Durchgeistigung des Ensembles ankam, brachte u. A. „Prinz Friedrich", „Haus Fourchambault", „Nathan", „Des Meeres und der Liebe Wellen", „Der vornehme Schwiegersohn" v. Poirier und Augier, „Der neueste Scandal" von Barrière, „Durch die Intendanz" (Preislustsp. v. Fr. Henle), „Ein Fallissement", „Der Statthalter von Bengalen", „Maria Stuart".

**) Königin von Saba-Fr. v. Moser, Salomo-Schebesta, Baal Hanaan-Eichberger, Assad-Stoll, hoher Priester-Dobsch, Sulamith-Erhart, Astaroth-Benetti. Goldmark wurde bei seiner Anwesenheit in Prag lebhaft ausgezeichnet und auch durch eine aus Lorbeern geformte, prachtvolle Lyra geehrt.

auf welche die Direction, nicht ganz im Einklang mit der Prager Bühnentradition, das Schwergewicht zu legen schien. Jedes Jahr brachte in diesen üppig gedeihenden Genre eine Reihe von Neuigkeiten, und gewissenhaft wurde jeder dieser Erscheinungen zur allgemeinen Kenntniß gebracht. So hörte man 1876: „Madame Herzog" und „Die Reise in den Mond" von Offenbach und „Fatinitza" von Suppé,*) 1877 „Cagliostro" von Joh. Strauß, 1878 „Prinz Methusalem" und „Indigo" von Strauß**) „Der kleine Herzog" von Lecocq und „Der Seecadet" von Genée,***) 1879 „Boccaccio" von Suppé†) und „Cäsarine" von Max Wolf (mit Jenny Stubel). Diesen Cultus der leichtgeschürzten Muse förderten allerdings die Personalverhältnisse, welche gerade auf diesem Gebiete die größten „Thaten" zuließen. Tüchtige Sänger und Sängerinen wie Komiker bildeten ein in sich geschlossenes, gerundetes Operetten-Ensemble, wie es in Prag noch nicht bewundert worden war und dem Zeitgeschmack besonders zusagte. Auch an Opern- und Operetten-Gästen war kein Mangel. Man hörte u. A. Bianca Donadio und Josef Beck junior, nachmals ersten Baryton der Prager Bühne, Pauline Lucca, Wachtel, Fräulein Widl und den seit Wirsing bekannten Tenor Hajos, Cassio (ebenfalls einen alten Bekannten), Martha Prochazka, eine Prager Künstlerin, die aus dem Concertsaal auf die Opernbühne übertreten war und am Hamburger Stadttheater eine hervorragende künstlerische Stellung fand, Zelia Trebelli, den Baryton Alexy von Wien, die Operettensängerin Jenny Stubel, den Tenor Albert Stritt, der eben vom Schauspiel zur Oper übergegangen

---

*) 12. August 1876: Timofey-Martinelli, Lydia-Storch-Zober, Izzet Pascha-Schlesinger, Sergeant-Lunzer, Wladimir-Ullmeyer, Goltz-Walter. Dirigent Kreibig jun.

**) Prinz Methusalem-Ullmeyer, Dulcinella-Benetti, Sigismund-Schlesinger. — Indigo-Lunzer, Fantasca-Ullmeyer, Romadur-Schlesinger, Alibaba-Schwarz, Toffana-Seeberger, Janio-Junck.

***) „Der Seecadet": Königin-Benetti, Domingo-Schlesinger, Lambert-Junck, Fanchette-Ullmeyer, Januario-Martinelli, Mungo-Lunzer.

†) 23. März: Boccaccio-Ullmeyer, Fiametta-Benetti, Pietro-Martinelli, Lambertuccio-Schlesinger.

war und in Prag als Lohengrin debutirte, Amalie Friedrich-Materna, Bianca Bianchi; als „Specialitäten“ erschienen der jugendliche Violinvirtuos Maurice Dengremont, die spanische Musikergesellschaft „Estudiantina Figaro“ und die Ullmann'sche Concert-Gesellschaft mit Alfred Jaëll, Emil Sauret, Ad. Fischer, de Vroy und Laura Zagury auf der Bühne.

* * *

Inhaltslos waren, wie man sieht, die Jahre nicht, welche den „älteren“ Kreibig d. h. den Mann, welchem eigentlich das Scepter der Prager Bühne verliehen worden war, am Steuer zeigten: nur das System, die Consequenz in der künstlerischen Führung, eine kräftige, energische Hand und eine starke finanzielle Basis fehlten, um das Gedeihen der Bühne zu sichern. Zudem kämpfte Eduard Kreibig gegen ein nachhaltiges Vorurtheil, das manche Vorzüge seines Waltens, manche Lichtseiten seiner Directionsführung übersehen, die Mängel und Mißerfolge derselben aber umso stärker hervortreten ließ. Verhängnißvoll wurde für den Director, welcher — an Jahren vorgerückt — mit jugendlichem Feuer aber auch mit jugendlichem Optimismus an seine schwere Aufgabe herangetreten war, die finanzielle Misère, die nur zu bald nach seiner Directions-Uebernahme zu Tage trat. Kreibig, der in Graz als wohlsituirter, ja vermögender Mann galt, kam aus der steiermärkischen Hauptstadt bereits mit einer bedeutenden Schuldenlast nach Prag. Auf das geflügelte Wort von der „Goldgrube“ des Prager Theaters bauend, unvertraut mit den Localverhältnissen, die Ertragsfähigkeit der Bühne überschätzend, hatte Kreibig ein Personal engagirt, das in seiner Zahl und Kostspieligkeit der Leistungsfähigkeit der Theatercassa keineswegs angemessen war:*) wohl war eine Reihe erster, namhafter

---

*) Es bezogen an Gagen u. A. die Herren Sauer 5000 fl., Schebesta 5000 fl., Martinelli 4504 fl., Roll und Steinar je 4000 fl., Schlesinger 3400 fl., Jul. Simon 3660 fl., Hassel 2600 fl., Puls 2600 fl.

Kräfte darunter, wohl waren manche Fächer doppelt besetzt, wegen des übermäßigen Gagenetats aber mußten allmälig Personal-Reductionen eintreten, die das Publicum beirrten und dem Ensemble keineswegs nützlich waren. Der Fundus an Decorationen, Garderobe, Rüstzeug u. s. w., den Kreibig mitgebracht hatte, genügte wohl für die kleineren Theaterverhältnisse von Graz, forderte aber gleich im ersten Jahre eine bedeutende Ergänzung und Erneuerung und dies umso mehr, als die Bühnenleitung in der Ausstattung der modernen, immer anspruchsvoller auftretenden Operetten und der ausgesprochenen Spectakelstücke das Aeußerste zu leisten und jede Concurrenz zu überbieten trachtete. Ein weiteres Moment, das für die Erhöhung der Ausgaben maßgebend wurde, waren die Aufführungshonorare für Autoren, welche, ehedem sehr unbedeutend, durch die den berechtigten Interessen der Autoren und Componisten dienende „Genossenschaft" eine ansehnliche Steigerung erfuhren. Es hätte sofortiger starker und nachhaltiger Cassa-Erfolge bedurft, um der Direction eine ausreichende finanzielle Basis zu schaffen; da aber der Wechsel der Theaterleitung in das Frühjahr fiel und die der Cassa sehr abträglichen Sommermonate darauf folgten, waren solche Erfolge nahezu unmöglich und wurden durch verfehlte Kunst-Speculationen wie es die kostspielige „Reise in den Mond" war, nicht herbeigezaubert: die Direction gerieth in pecuniäre Verlegenheiten; einen bedeutenden Theil seiner Prager Abonnements-Quote hatte Kreibig zur partiellen Deckung seiner Grazer Verbindlichkeiten verwendet — nun wurden Anlehen um jeden Preis gemacht, an deren Tilgung und Verzinsung bei den so

(steigend auf 2720 und 2940 fl.), Heiter 2220 fl., Lunzer 2500 fl., Frey 2200 fl., Müller 6—700 fl., L. Simon 14—1500 fl., Grauert 1500 fl., Siege 1300 fl., Eichberger 2000 fl., Eghardt 1500 fl., 500 fl. Hon. und Ben., Mader 900 fl., die Damen Moser 7800 fl. (für jedes Auftreten 96 fl.), 800 fl. Wohnzins, 1000 fl. Garderobe, Erhart 7040 fl. (davon 2000 fl. direct an die Sparcassa abzuführen), Wienrich 3000 fl., Keller 3740 fl., Versing 3600 fl., Storch-Zoder 4300 fl., Schenk-Ullmeyer 4480 fl., Jelenska 3200 fl., Bichler 1200 fl., 5 fl. Honorar, 200 fl. Benefiz, Posinger 1500 fl., Rigol 1440 fl., Born 2200 fl., Puls-Häckel 3352 fl., Seeberger 1160 fl.

bedeutend gestiegenen Gagen und Regiekosten mit den Theatereinnahmen nicht zu denken war. Da überdies die Buchführung und Cassagebahrung in den primitivsten Verhältnissen war, so war schon zwei Jahre nach ihrem Beginn die Lage der Direction Kreibig eine derartige, daß außergewöhnliche Maßnahmen geboten waren, sollte das altehrwürdige Kunstinstitut aufrechterhalten, das Abonnentenpublicum vor ernster Schädigung bewahrt werden. Der Eventualität eines Prager „Theaterkrachs", einer Katastrophe, wie sie bei einem Landesinstitut unerhört und in früheren Perioden mit allen Mitteln verhindert worden war, mußte entschieden vorgebeugt werden: eine solche Katastrophe hätte nun, in der Zeit des national getrennten Prager Theaterwesens eine doppelt verhängnißvolle Bedeutung gehabt; ja es war zu befürchten, daß diese Katastrophe eben zu einer Zeit einträte, da Kronprinz Erzherzog Rudolph in Prag seinen militärischen Dienst that und das deutsche Landestheater wiederholter Besuche würdigte. In Erkenntniß dieser kritischen Situation, in aufrichtiger Hingebung für die Interessen des deutschen Kunstinstituts fand sich eine Gruppe von Theaterfreunden und Maecenaten zusammen mit dem Entschlusse, mittelst eines entsprechenden Garantiefonds (100.000 fl.) die erforderlichen Barmittel zur Consolidirung der Theaterfinanzen, zur Sanirung des Deficits zu beschaffen, die Passiven der Direction von der bisherigen drückend-hohen Verzinsung zu entlasten und eine successive Tilgung der Gesammtschulden zu bewirken. Mit Genehmigung des Landesausschusses übernahm dieses Consortium Ende August 1878 die Controle über die gesammte finanzielle und ökonomische Gebahrung des Landestheaters, veranlaßte, um einer immerhin möglichen Störung durch irgend einen Gläubiger vorzubeugen, die gerichtliche Pfändung des gesammten Fundus und am 27. August 1879 die Sequestration der Gesammteinnahmen des Directors Kreibig. Diese ganze Action wurde mit äußerster Discretion in Scene gesetzt und in den dichten Schleier des vollkommensten Geheimnisses gehüllt, ohne daß sie schließlich der Oeffentlichkeit verborgen bleiben konnte, da der Verkehr der Consortiums Mitglieder und ihrer Functionäre mit der Direction und

den Mitgliedern allmälig doch einen zum mindesten officiösen Charakter annehmen mußte. Landesrechnungs-Director Bachmann, ein Bruder des Tenors gleichen Namens, ein Landesbeamter, der mit der vollendeten Kenntniß der ökonomischen Gebahrung genaue Vertrautheit mit den Theaterverhältnissen und äußerste Gewissenhaftigkeit vereinte, wurde vom Consortium zum Administrator ernannt und hatte als solcher bis Ende December 1878 nur mit den Consortiums-Mitgliedern, nicht aber mit dem Vertreter des Landes, dem Intendanten, zu verkehren, wodurch seine Mission als private d. h. lediglich durch die Interessen des Consortiums bestimmte charakterisirt ist. Mit Jäner 1879 trat der (1887 verstorbene) Landes-Advocat und Abgeordnete Dr. Zunterer als Rechtsfreund, Vertreter und Mitglied des Consortiums an die Spitze der Administration; Bachmann blieb der verantwortliche Functionär des Consortiums und führte mit aufopfernder Pflichttreue und dem lebhaftesten Interesse für die Bühne, zu welcher er in so seltsame und innige Beziehungen getreten war, seine schwierige Aufgabe durch. Diese Organisation blieb auch nach Durchführung der Sequestration aufrecht: die Mitglieder des Consortiums blieben „incognito“ und enthielten sich jeder Einflußnahme auf die Amtirung Bachmann's, der in bedeutenderen Fragen an ihren Repräsentanten Dr. Zunterer gewiesen war. Der Landesausschuß nahm von dem ganzen Arrangement und dessen Entwickelung nur insofern Kenntniß, als die Subventions-Quoten und die anderen Zahlungen aus dem Domesticalfonds nicht mehr an Kreibig als Director und Unternehmer sondern an den Sequester resp. an den Functionär des Sanirungs-Consortiums geleitet wurden. Erst im späteren Verlaufe der Dinge mußten das Consortium sowohl als der Landesausschuß aus ihrer Reserve und in directe Verbindung treten. Im Publicum gingen, wie gesagt, über diese Gestaltung der Dinge dunkle Gerüchte um; man begriff nur das Eine, daß eine umfassende und energische Finanzoperation im Werke war, die wankende Direction und die erschütterte Bühne zu retten und hoffte von dieser Sanirungs-Action auch einen heilsamen Einfluß auf die künstlerische Situation des Theaters. Director Eduard

Kreibig, ein Greis von ehrenvoller Vergangenheit, stand selbstverständlich völlig unter dem niederschmetternden Eindruck dieser Krisis, welcher er mit seltener Unbedachtsamkeit und erlahmender Kraft zugesteuert hatte: er schien unvermögend, gestützt auf die rettende Hand des Consortiums, die Erhebung der Bühne zu wagen. Da man jedoch weder das Theater noch die Firma Kreibig fallen lassen durfte, ohne die Katastrophe zu einem öffentlichen Ereigniß zu machen, fand der Landesausschuß (wohl im stillen Einverständniß mit dem Consortium) einen Ausweg: Eduard Kreibig blieb Director und Unternehmer, erhielt aber zunächst einen einjährigen Urlaub und einen Stellvertreter in der Person seines als Opern-Regisseur und artistischer Beirath des Vaters bewährten Sohnes Edmund Kreibig, der die schwere Last einer unabsehbaren Verantwortung auf seine Schultern nahm. Am 1. Sept. 1879 zeigte Eduard Kreibig dem Landesausschuß officiell an, daß er aus Gesundheitsrücksichten verhindert sei, die Direction weiterzuführen, seinen Sohn Edmund zu seinem Stellvertreter bestimme und diesen dem Landesausschuß als Director-Stellvertreter dienstlich namhaft mache. Diese Stellvertretung wurde am 3. Sept. 1879 genehmigt. Kreibig senior verabschiedete sich in einem Circular von seinen Mitgliedern, ersuchte dieselben, seinen Sohn durch vertrauensvolles Entgegenkommen und Eifer im Berufe zu unterstützen, und zog sich in die Stadt seiner früheren, glücklicheren Wirksamkeit, nach Graz, zurück. Das Prager Theater trat in eine neue Phase seiner wechselvollen Geschichte.

XXVIII.

Edmund Kreibig als Director-Stellvertreter.

(1879—1885.)

(Edmund Kreibig als Bühnenleiter; seine künstlerische und finanzielle Position. — Das Personal. — Neue Versuche und Acquisitionen in der Oper; die Barytonisten Schütte-Harmsen, Schaffganz, Schrauff, Christl, Schüßler, Stropnicky, Cabisius; die Bassisten Grengg, Röbe, Ehrl; die Tenore Stoll, Soukup, Danziczek, Streitmann, Schrödter, Prevost, Martens, de Grach. — Die Sängerinen Hellmer, Steinbach, Rénard, Regine Klein, Catharina Rosen, Stefanie Bermann, Jenny Alt, Fanny Taléro, Lori Dorner; Capellmeister Slansky und Stolz; Joh. Nep. Skraup pensionirt. — Das Schauspielpersonal; Neue Kräfte: Willi Gunz, Ferd. Dessoir, Julie Schamberg, Fiederike Bognár als Gast, Dagobert Neuffer und Heinrich Prechtler, Gust. Löwe, V. Kühns, Charlotte Albrecht, Marie Meyer, Frau Schenk-Thaller, Fr. Streitmann-Uebermasser, Frl. Aliprandi. — Das Schauspiel- und Opernrepertoire. — Gäste. — Das 100jähr. Jubiläum des deutschen Landestheaters.)

Titanenkraft gehörte dazu, die arg zerrütteten Verhältnisse des Prager Theaters zu ordnen, als Eduard Kreibig vom Schauplatz der künstlerischen Thätigkeit abtrat. War Edmund Kreibig der Mann dazu, in solcher Zeit rettend, reorganisirend, erhebend einzugreifen? Man konnte es nicht frohgemuth bejahen. Wie sein Vater in der Sphäre des Theater-Lebens großgeworden, hatte Edmund Kreibig eine umfassende Kenntniß des Getriebes und der Bedürfnisse einer Bühne erworben. Er hatte eine gründliche Ausbildung in der Musik erhalten und war schon in jungen Jahren in der Lage, eine Operette tadellos zu dirigiren. Seine militärische Dienstzeit in der Armee und sein Charakter als Dragoner-Officier der Reserve machten ihn dem Theater, seiner natürlichen Heimat, nicht abtrünnig, und emsig widmete er sich in Prag den Functionen eines Regisseurs der Posse und Oper, die ihm sein Vater zugewiesen hatte. Er fehlte bei keiner Vorstellung, trat, wenn es Noth that, an das Dirigentenpult und bewährte sich in der Inscenirung und Leitung neuer Operetten. Eben diese Pflichttreue, dieses

Aufgehen in seinem Beruf und der Umstand, daß mit dem Director nicht auch die Firma Kreibig vom Prager Theater verschwinden sollte, hatten zur Berufung des verhältnißmäßig jungen Mannes auf einen so verantwortlichen und schwierigen Posten geführt. Hätte sich jenen trefflichen Eigenschaften ein ganzer, unbeugsamer Charakter, zielbewußtes und energisches künstlerisches Wollen, Festigkeit in den Entschließungen und Bestimmtheit in der Stellung gegenüber dem Personal geeint, dann wäre der Erfolg keineswegs ausgeblieben. Eben in diesen Punkten aber ließ die Haltung Kreibig junior's Manches zu wünschen übrig. Wenn wir heute dieses und jenes ernste Wort über sein Regiment nicht zurückdrängen können, so werden wir doch auch milder urtheilen, wenn wir die fatale Position erwägen, in welche dieser Bühnenleiter von Anfang an gedrängt war. Nie ist ein Prager Theater-Regent so vielseitig abhängig und eingeengt gewesen. Ohne finanzielle Basis, von der Gnade des Landesausschusses und des hilfreichen Consortiums lebend, konnte er sich wechselnden äußeren Einflüssen, wenn sie sich noch so discret äußerten, nicht entziehen, und schmiedete sich außerdem selbst neue Fesseln, indem er sich, schwach und schwankend in seinen Plänen und Entschlüssen, Personen seiner Umgebung, denen eine größere Energie zu Gebote stand, willig unterordnete und dadurch zeitweise eine Neben-Direction schuf, deren Existenz und verhängnißvolles Walten von den Bühnenmitgliedern schwer empfunden wurde und zu manchem acuten Conflicte führte. Auf diese Weise gerieth Edmund Kreibig und mit ihm die Prager Bühne in ein drückendes Abhängigkeits-Verhältniß zu Personen, deren geistige Bedeutung tief unter dem Niveau jener Bedeutung stand, welche sie sich anmaßten und welche ihnen von Seite der Bühnenleitung nur zu willig eingeräumt wurde. Personen aus dem Kanzleipersonal gelangten zu künstlerischem Einflusse, der umso verhängnißvoller wurde, weil er nicht ordnungsmäßig begrenzt war und officiell nicht anerkannt werden konnte. Auch besaß der Director-Stellvertreter ein seltenes Geschick, Conflicte zu schaffen und zu nähren, die Sympathien der Oeffentlichkeit zu verscherzen und seine Stellung gegenüber dieser Oeffentlichkeit

wie gegenüber seinem Personal zu schädigen. Auch die finanzielle Abhängigkeit Kreibig jun. nahm trotz der Sanirungs-Operationen des Consortiums und trotz der zunehmenden Ordnung in der Finanzgebahrung nicht ab, da der „Director-Stellvertreter" immer neue, verhüllte Schuldposten eingestehen oder zur Selbsthilfe greifen mußte, um sie nicht eingestehen zu müssen. Trotz alledem und alledem ist unter dem Regime dieses jungen Bühnenleiters künstlerisch gearbeitet worden, und heute, da man nüchtern und ungetrübten Blicks auf die Vergangenheit zurückschaut, wird zugestanden werden müssen, daß bei so traurigen und beengten Verhältnissen auch manche thatsächliche Errungenschaft zu verzeichnen war. Das Personale wies erprobte und emporblühende Kräfte auf, die nachmals schwer zu ersetzen waren; wiederholt raffte sich der Director-Stellvertreter, wenn er seine Hände freibekam und das Herz faßte, verhängnißvollen Einflüssen zu begegnen, zu achtbaren Thaten auf, um allerdings nur zu bald wieder an der eigenen Schwachheit, Unklugheit und finanziellen Ohnmacht zu scheitern. Die Thatsachen werden dieses Urtheil erhärten.

Als Edmund Kreibig die Zügel der Bühnenherrschaft ergriff, stand ihm ein Personal zur Disposition, das trotz mancher Lücken eine erhöhte künstlerische Action zuließ.*) Das Schauspiel besaß

---

*) Der Almanach notirt pro 1880: Director und Unternehmer Eduard Kreibig, Inh. des meining'schen Verdienstkr. — Director-Stellvertreter Kreibig junior. — Regie: Oberregisseure Anton Roll f. Schausp. und Lustspiel und Kreibig junior f. Oper, Operette und Posse, Regisseur L. Simon. — Kanzlei: Hr. Kersch Secretär, Wildner Bibl. und Ahnelt Oek.-Inspector. — Cassa-Verwaltung: Carl Seltmann, Hauptcassier und Rechnungsführer, Czadek, Oberbilleteur und Aushilfscassier. — Inspicient: Seidl. — Souffleure: Keßler (Sch.) und Fröhlich (Op.). — Theaterärzte: Reg.-Rath Prof. Dr. Maschka, Dr. Smoler, Dir. des allg. Krankenhauses. — Rechtsanwalt: Dr. Marterer. — Theaterbuchdrucker: Steinhauser & Nowak. — Theatermechaniker: Hajek. — Pianolief. V. Micko, Orgelbauer Schiffner. — **Theatermitglieder:** Schauspiel: Damen Frl. Bichler, v. Bünau, Fr. Fiedler v. Wurzbach, Frl. Fries a. G. und Krössing, Fr. Posinger, Fr. Rigol, Frl. v. Rovella,

an den Damen Bichler, Bünau, Fiedler, Swoboda, Rovella, Schenk, Posinger, Rigol und Krössing, an den Herren Sauer, Roll, Geiger, Steinar, Martinelli, Schlesinger, Hassel, Ernest, Frey u. s. w. in größerem oder geringerem Wirkungskreise tüchtige und verwendbare Kräfte; in der Oper konnte man sich mit Sängerinen von der Qualität der Damen Moser, Lehmann, Benetti, Hellmer, mit Sängern von der Güte der Hrn. Schebesta, Stoll, Schrödter u. s. w. an die größten Aufgaben wagen. Bald nach Antritt seiner Direction aber trafen Edmund Kreibig schwere Schläge.

Der Tod Schebesta's (Februar 1880) riß eine unausfüllbare Lücke in das Opernensemble, und lange Jahre blieb das Barytonfach Experimenten ausgesetzt, die zu einem vollkommen gleichwerthigen Ersatz für den Verlorenen nicht führten. Der Verbrauch an Barytonisten binnen kurzer Zeit war beispiellos. Bald nach Schebesta's Tode debutirte ein junger Sänger, Herr Schütte-Harmsen, als Luna, dessen sympathische Mittel und künstlerische Reife leider nicht ausreichten, nach Schebesta tieferen Eindruck zu machen: er trat gleichwohl einige Wochen später in's Engagement, um dasselbe schon im August wieder zu verlassen. Im Mai debutirte Hermann Pfeiffer, im Juni W. Schaffganz vom Dresdener Hoftheater, ein Sänger von künstlerischer Güte, dessen Organ jedoch mit den frisch-kräftigen Mitteln Schebestas einen

---

Fr. Schenk-Ullmeyer, Frl. Seeberger, Fr. Swoboda. — Herren: v. Ernest, Frey, Geiger, Grauert, Hassel, Heiter, Lunzer, Martinelli, Pflug (s. Op.), Roll, Sauer, Schlesinger, Siege, Simon, Steinar. — Kinderrollen: Lori und Paula Dorner. — Oper: 1. Cap. Ludw. Slansky, 2. Cap. und Chordir. Joh. N. Skraup. — Sängerinen: Frl. Benetti, Frl. Hellmer, Frl. Lehmann, Fr. v. Moser, Fr. Plodek; Sänger: Dobsch, Eghardt, Eichberger, Grengg, Junck, Pflug, Schebesta, Schrödter, Stoll. — Chorpersonal: 24 Damen, 22 Herren. — Orchester: Orch.-Dir. Pozansky, Schulz, 12 Violinisten, 4 Bratschisten, 3 Cellisten, 3 Contrabassisten, je 2 Flötisten, Clarinettisten und Fagottisten, 4 Hornisten, 2 Trompeter, 4 Posaunisten, 3 Pauken- und Trommelschläger, 1 Harfensp. — Balletpersonal: Balletmeisterin Frl. Johanna Belke, Balletdirigent Stiebal, Solotänzerinen Frl. Gütlich, Frl. Babette Rehwald und Frl. Kuzek, Tänzer Hr. Aug. Berger, 13 Damen des Balletchors.

Vergleich nicht auszuhalten vermochte. Er trat im Juni den in Bühnenverband, inaugurirte als Amonasro sein Engagement und hat während desselben manche interessante, künstlerisch vollendete Leistung geboten, die mangelnde Jugendfrische seiner Mittel aber ließ die Versuche, ihm einen jüngeren Sänger zu attachiren, nicht ruhen. 1881 debutirte Georg Heine als „Fliegender Holländer" und René, im April Ludwig Schrauff; man hörte ihn zuerst als Saint Bris, vermuthete den Remplaçanten für Eghardt in ihm und nahm ihn mit Kühle auf. Als Heerrufer in „Lohengrin" lenkte der junge Sänger jedoch die Aufmerksamkeit des Publicums auf seine den Baryton-Charakter nicht verleugnenden Stimm-Mittel: er trat nun als Nevers und Wolfram neuerdings vor seine Richter und fand sie entschieden günstig gestimmt, so daß sein Engagement als Baryton neben Schaffganz entschieden war. Sein Organ hatte Mark und Kraft und einen sympathischen Timbre, sein Vortrag war correct, sein schauspielerisches Vermögen achtbar und entwickelungsfähig. Seine Debuts und sein Engagement bedeuteten indeß noch keineswegs die Lösung der Barytonfrage. Man hörte die Barytonisten Hermany und Nawiasky (welch letzterer zu schönen Hoffnungen berechtigte und sie nachmals auch an hervorragenden Bühnen erfüllt hat); Schaffganz schien geopfert, trat indeß, nachdem ihn ein schweres Leiden Monate lang der Bühne entzogen hatte und sein Abgang beschlossen schien, im September 1881 wieder in Action, um im nächsten Jahre dennoch aus diesem dornenvollen Engagement zu scheiden. Auch Schrauff, dessen Beschäftigung immer spärlicher wurde, schied 1882, nachdem er vorher noch mehre Aspiranten auf seine wenig neidenswerthe Erbschaft erlebt hatte — er hat eine glückliche Carrière gemacht und wirkt derzeit an einer der ersten deutschen Opernbühnen. Am 27. Nov. 1881 hatte sich in einer bewegten „Ernani"-Vorstellung ein Schüler Stoll's, Franz Christl, als Carlos vorgestellt und frappirende Mittel bewundern lassen, die einer künstlerischen Verwerthung würdig schienen; seine Fortbildung blieb indeß auf die Regelung der brennenden Barytonfrage ohne Einfluß: nach einigen weiteren achtbaren Debuts und kurzer Engagements-Zeit schied

der junge Sänger wieder, um auf anderen Pfaden ein rascheres Fortkommen zu finden. In Prag debutirte im Juni 1882 Herr Schüßler und wurde in den Mitgliederverband aufgenommen; im December desselben Jahres aber wurde ihm noch ein zweiter Baryton, Hr. Stropnicky, bisher eines der geschätztesten Mitglieder der čechischen Bühne an die Seite gesetzt, dem es jedoch nicht gelang, den Siegeszug Schebesta's auf die deutsche Bühne nachzuahmen. Er debutirte (29. Dec.) als Luna, bewährte sich als solider, distinguirter Sänger, ohne mit seinen Mitteln Erinnerungen an den verblichenen Stammesgenossen wachzurufen — schon im nächsten Jahre vollzog er wieder mit allen Ehren seinen Rückzug auf die čechisch-nationale Bühne. Im März 1883 führte sich Arno Cabisius von Danzig als Tell ein und nahm durch männlich schöne Erscheinung, Kraft des Organs und künstlerische Routine für sich ein, trat im Mai sein Engagement an und blieb mit wechselndem Glück bis 1885 im Verbande der Prager Bühne, wo neben ihm bis 1884 auch Schüßler das Barytonfach pflichteifrig vertrat. 1884 trat noch ein junger und begabter Barytonist, Hr. Bartovsky, in's Engagement, der von Prag aus seinen künstlerischen Weg machte. — Im Baßfache ergaben sich 1882 durch den Abgang Grengg's*) und den Tod Eghardt's neue Lücken. Nur Dobsch und Eichberger waren geblieben; nun traten (1882) Herr Röbe, keine ausgesprochene oder hervortretende künstlerische Individualität, aber ein vielseitig verwendbarer

*) Carl Grengg ist am 16. März 1851 zu Graz als Sohn des Stadtraths Franz Grengg geb., besuchte in der steierm. Hauptstadt das Gymnasium und die Universität, widmete sich jedoch 1873 unter der Direction Kreibig der Bühne, nachdem er schon während seiner Gymnasialzeit musik. Unterricht erhalten und später bei Capellm. Hoppe Gesangsstudien gemacht hatte. Von Graz ging er nach Brünn und von dort mit Director Hirsch an die kom. Oper in Wien. Nach je einer Saison in Zürich und Nürnberg folgte er 1879 dem Rufe Kreibig's nach Prag und 1882 dem Rufe Staegemann's nach Leipzig, wo günstige Opernverhältnisse seine künstlerische Entwickelung rasch förderten. Nach einem erfolgreichen Gastspiele in Wien ist Grengg vom J. 1889 an die dortige Hofoper contractlich gebunden.

Sänger, und (1883) Hr. Felix Ehrl, ein junger, emsig emporstrebender und stimmkräftiger Bassist, hinzu, womit zum wenigsten an Personalzahl das Verlorene eingebracht schien, wenn auch Kräfte von der Bedeutung Schebesta's und Grengg's unersetzt blieben.

Als Säule des Tenorfachs hatte Kreibig jun. von seinem Vater August Stoll übernommen; Stoll schuf nun den José in „Carmen", Boito's Faust, den König von Lahore, wagte sich an den „Zampa", stellte als Walther Stolzing („Meistersinger") seinen Mann und war in allen Regionen des tenoristischen Repertoires zu Hause; aber auch diese Säule gerieth in's Wanken, als ihr allzuviel Tragkraft zugemuthet wurde: sie brach unter der niederdrückenden Last und bedurfte dringend der Unterstützung. Nun kam eine unerquicklich lange Serie von Tenor-Debuts auf die Tagesordnung. Es fehlte vor Allem an einem entsprechenden zweiten oder lyrischen Tenor, der Stoll von der Pflicht der Allgegenwart erlösen könnte. Wilhelm Junck war nur theilweise in der Lage, diesen Ansprüchen zu genügen; nach seinem Abgang (1880) erschien der Tenor Soukup, der schon in Graz unter Kreibig sen. seine angenehmen, wenn auch begrenzten Mittel versucht hatte und nun auf dem Umwege über zahlreiche deutsche Bühnen zu dem Sohne seines einstigen Chefs berufen worden war. Auch er vermochte sich nicht über schwache Erfolge zu erheben, schied 1882 und fand an der ersten Bühne seiner Nation, dem čechischen Nationaltheater, Engagement. Ein distinguirter junger Mann mit einem Organ von seltener Frische und Schönheit, der aber noch in den künstlerischen Kinderschuhen einherschritt, Herr Danjczek half (1880—83) in den „Prinzen-Rollen" der Oper und in ersten Operettenpartien aus, ohne festen Boden zu gewinnen; in der guten Schule Stoll's rang er sich sogar zum Tamino empor, dauernden Gewinn aber brachte auch diese Acquisition der Bühne nicht. Eine solche Bedeutung hatte erst das Engagement Carl Streitmann's, eines jungen, reichbegabten, musikalisch tüchtigen und darstellerisch gewandten Sängers, der im Februar 1882 als Spinola im „lustigen Krieg" zunächst mit

der Bestimmung zum Operetten-Tenor debutirte, aber allmälig ein weites Terrain zur Bethätigung seines Talents eroberte. Streitmann, der dem Wiener Boden entsprossen, sich bereits als Schauspieler und Aspirant auf das Charakterfach versucht hatte, sang in Prag den Gaston Dufaure in „Donna Juanita", Jan Janicki im „Bettelstudent", Nitschano in „Apajune", Fra Bombardo in „Pfingsten in Florenz" und andere Operettenpartien, schwang sich jedoch erfolgreich auch zu ersten Opernpartien (Stradella, Assad in „Königin von Saba" u. s. w.) empor; ja mit den wachsenden Aufgaben schien auch sein anscheinend zartes Organ zu wachsen, so daß in ihm der Oper wie der Operette eine sympathische Kraft zugeführt worden war. In ähnlicher Weise wuchs die Bedeutung Schröder's für die Prager Bühne. Von der Operette, die ihm als Symon Rymanowicz („Bettelstudent", Cürassier in „Jungfrau von Belleville", Marchese im „lustigen Krieg" u. s. w. neue Erfolge brachte, erhob er sich wiederholt und gern zur Oper: sein meisterhafter David in den „Meistersingern", der nachmals auch in der Wiener Hofoper seine Bewunderer fand, sein Ottavio („Don Juan"), Herzog in „Rigoletto", Grimaldo in „Gioconda" u. s. w. entsprachen allen künstlerischen Anforderungen und wirkten überdies durch die Frische und Kraft des Organs, über das der Sänger verfügt. So konnte Stoll in der That durch diese beiden Tenore vielfach unterstützt und entlastet, wenn auch nicht ersetzt werden. Stoll selbst unterzog sich, um in den vollen Wiederbesitz seines leidenden und geschädigten Organs zu gelangen, im Herbst 1883 einer entscheidenden Operation durch Prof. Stoerk in Wien und blieb längere Zeit der Bühne fern, die sich nun um dauernde Vertreter ihres Heldentenors bewerben mußte. Mit einem längeren Gastspiel-Cyklus half Mr. Prevost (Raoul, Rhadames, Manrico u. s. w.) aus der Verlegenheit; im October 1883 trat Martens, der frühere Prager Heldentenor, wieder in's Engagement, „creirte" den Johannes in Massenet's „Herodias", schied jedoch schon im nächsten Jahre wieder. Stoll nahm am 4. December 1883 als Raoul mit scheinbar erstarkten Stimm-Mitteln unter stürmischen Ovationen

seine Thätigkeit wieder auf, übernahm den Massenet'schen Johannes nach Martens, vollzog aber bald darauf seinen Uebergang zur Operette und seine Uebersiedelung nach Wien. Damit waren die schönen Tage der Prager Oper zu Ende. Ein junger Sänger, der erst in den Anfangsstadien seiner Künstlercarrière hielt, Herr de Grach, sollte nach anderweitigen, resultatlosen Debuts die Erbschaft des Verlorenen antreten, kam aber überhaupt nicht dazu, die Entfaltung seiner ansehnlichen Mittel in Prag abzuwarten: die nahende Theater-Katastrophe brachte auch der Tenorfrage die einfachste und gewaltsamste Lösung.

Auch im Damenpersonal der Oper war bald nach Eintritt der Directions-Stellvertretung Wechsel und Bewegung zu registriren. Der erste Verlust war der Abgang der Mezzosopranistin Frl. Hellmer, an deren Stelle eine junge Dame von sympathischer Erscheinung und liebenswürdigen Mitteln, Fräulein Emma Steinbach, trat. Sie debutirte am 21. April 1880 als Fides und erweckte durch die künstlerisch-correcte, verständige und wirksame Interpretation bedeutende Hoffnungen, welche durch weitere Proberollen (Nancy, Hedwig in „Tell", Amneris) gerechtfertigt wurden. Wiederholte Differenzen mit der Bühnenleitung legten indeß vorzeitig die Thätigkeit der aufstrebenden Sängerin lahm, führten zum offenen Bruche und wegen eines verhältnißmäßig geringfügigen directen Anlasses zur Entlassung der Sängerin, die sich am 22. April 1883 in einem Concert im Convictsaal unter lebhaften Ovationen vom Prager Publicum empfahl. Fräulein Steinbach, die im Prager Concertsaale eine gerngesehene Erscheinung war, widmete sich zunächst dem Concertgesange, dann der italienischen Oper und feierte an hervorragenden Bühnen Italiens Triumphe. Sie hat auch in der Wiener Hofoper mit Erfolg ausgeholfen. Neben ihr war übrigens bereits eine neue jugendliche Mezzosopranistin emporgewachsen, die sich mit kühnem Wagen noch in den Kinderschuhen sozusagen zu einer ersten künstlerischen Position emporschwang. Marie Rénard (von Haus aus „Mici Pölzel"), ein blühendes Grazer Kind, erobernd durch die jugendliche Anmuth der Erscheinung, Kraft und Frische des

Organs, glückliche schauspielerische Anlage, kam einigermaßen „aufs Gerathewohl" aus der Murstadt in die künstlerisch schwierige Moldaustadt. Armer Leute Kind, hatte sie im steiermärk. Musikverein unter Leitung Prelinger's ihre musikalischen Gehversuche gemacht, unter Patronanz wohlthätiger Damen der ersten Grazer Cirkel bei Frau Tipka-Weinlich, der einstigen Prager „Coloratur-Tipka", einen zweijährigen erfolgreichen Cursus und wiederholt kleinere Concert-Debuts absolvirt. Am 30. Mai 1882 betrat Mici Pölzel, „das Kind von Graz", als Azucena zum ersten Male die Bühne und zwar sofort die angesehene Bühne des Grazer Landestheaters und siegte vor einem zahlreichen Auditorium auf allen Linien. Kreibig jun. benützte die Gelegenheit eines temporären Strikes des Fräulein Steinbach, um die glückliche Debutantin nach Prag zu citiren: die Grazer Patronessen beschafften die erste Ausrüstung, und muthvoll wagte „Mici", mit dem klangvollen Namen „Rénard" ausgestattet, den ersten Waffengang in der Fremde. Am 20. Juli 1882 betrat die Debutantin — im letzten Moment denn doch etwas zaghaft — als Nancy die Bretter des Landestheaters, bezauberte den männlichen Theil des Publicums, ohne jedoch entschieden durchzugreifen. Ihre Lage war kritisch geworden: Emma Steinbach stand wieder zur Disposition, man konnte das Mädchen aus der Fremde entbehren, aber standhaft hielt sie aus, ließ sich für Oper und Operette ohne Fach-Präcisirung mit bescheidenem Solde anwerben und wartete ihre Zeit ab. Ein Gastspiel der Merellischen Opern-Gesellschaft, deren Altistin verunglückte, gab der schmucken Novize Gelegenheit, als Azucena einzuspringen und damit Aller Blicke auf sich zu lenken. Die Italiener begrüßten sie als willkommene Hilfe, und die deutsche Bühne nützte klug und weise ihre Kraft. Man hörte sie als Kaled im „König von Lahore", im „Spitzentuch der Königin", ließ sie zur Mignon avanciren, und bald galt ihre Mitwirkung als Anziehungspunkt jedes Opern-Abends. 1884 war sie bereits „die bezähmte Widerspenstige", verlieh „Hoffmann's Erzählungen" besonderen Reiz, wurde eine brave Donna Elvira und eine bestrickende Carmen, — sie hatte sich einen Rollenkreis geschaffen, der in keine stricte Formel paßte, aber ihrer

eigenartigen künstlerischen Individualität entsprach und ihr eine hervorragende Position in jedem Kunstinstitute sicherte. Sie war künstlerisch flügge geworden; ihr Organ hatte, ohne einen ausgesprochenen Mezzosopran-Charakter anzunehmen, an Kraft und Umfang gewonnen, wies sie aber geradezu auf eine eigene, schwer zu begrenzende Bahn. Der Zauber, der von ihrer Erscheinung und Darstellung ausströmte, ersetzte, was zur Vollendung fehlte, und bald schritt sie — ein Kind des Glücks wie Pauline Lucca — von Prag siegreich in die große Welt. Wie nach der Lucca, war auch nach ihr zuerst von Berlin aus die Angel ausgeworfen worden; ein glänzender Vertrag band sie vom 1. Jäner 1886 an das Berliner Hoftheater, wo sie bald das Schooßkind von Bühnenleitung und Publicum wurde, bis im August 1887 ein Gastspiel am Wiener Hofoperntheater ihren Gewinn für diese Bühne, das höchste Ziel ihrer Wünsche, entschied. Im Jahre 1888 soll Marie Rénard nach Wien übersiedeln: sie hat in Prag ihr Künstlerglück begründet.

Ein Theil der Mezzosopranpartien, welche vor Allem an die dramatische Sängerin appelliren, war bekanntlich allmälig an Marie v. Moser übergegangen: eben diese Rollenverschiebung aber forderte einen Ersatz oder Succurs für diese Künstlerin im sogenannten dramatischen Fache. Nach minder glücklichen Debuts anderer Sängerin schien die beste Wahl für diese Aufgabe getroffen, als Regine Klein ihr Probegastspiel in Prag absolvirte. Früher eine Operettensängerin von Ruf, die man auch in Prag mit dem Carltheater-Ensemble in dieser Sphäre gehört hatte, war sie mit ehernem Fleiße auf ein anderes Kunstgebiet übergegangen, auf dem sie mit Berechtigung Erfolge erwarten durfte. Sie schuf sich ein Repertoire als Opernsängerin und stellte sich, nachdem eine frühere Proberolle wegen stimmlicher Indisposition eindruckslos vorübergegangen war, am 14. Sept. 1882 als Carmen, dann als Margarethe („Faust") vor. Blendende Erscheinung, starke Mittel, die allerdings einen dunkleren Klang-Charakter nicht verleugnen konnten, dramatische Gestaltungskraft, schauspielerisches Talent und rastloses Streben nach Vervollkommnung einten sich, um der

Künstlerin auf dem neuen Felde ihrer Thätigkeit Interesse und Sympathien zu sichern. Sie entfaltete sich rasch und stand bald mit einem imposanten Repertoire, das die wesentlichsten Partien des dramatischen Faches umfaßte, der Bühnenleitung zur Verfügung. Sie creirte in Prag u. A. die Sita im „König von Lahore,“ Salome in „Herodias“, Olympia in „Hoffmann's Erzählungen“, sang die Euryanthe (neben der Eglantine der Frau v. Moser), Aïda, Carmen, Margarethe (von Boito und Gounod), Gretchen, die Zerline in „Don Juan“ u. s. w. 1883 sang Frl. Klein bereits in der Wiener Hofoper, verabschiedete sich am 27. Juni 1884 als Carmen von Prag und trat in den Verband des Wiener Hofoperntheaters, aus welchem sie im Mai 1887 schied, nachdem sie dem Freiherrn Gustav v. Heine-Geldern die Hand zum Ehebunde gereicht hatte. Sie wurde in Prag durch Frl. Catharina Rosen, eine talentvolle und glücklich emporstrebende Sängerin, ersetzt, die auch unter der gegenwärtigen Direction im Bühnenverbande blieb. Eine andere reichbegabte und sympathische Sängerin, Frl. Stephanie Bermann (sie kam von Pest und debutirte 1884) vermälte sich in Prag mit dem Sternwarte-Director Weineck und starb nach kurzem Eheglück.

Im Coloraturfache ging 1882 die künstlerische Kraft des Frl. Marie Lehmann verloren — abermals ein Verlust, für welchen vollwerthigen Ersatz nicht zu hoffen und zu finden war. Am 13. April desselben Jahres stellte sich eine Aspirantin auf die freigewordene Position, Frl. Jenny Alt, die Tochter eines Wiener Arztes, als Lucia vor — ein niedliches Persönchen mit frischen, sympathischen Mitteln und vortrefflicher Schule, das der Entwickelung werth schien. Sie hatte als Regimentstochter, Martha und Königin in den „Hugenotten“ entschiedene Erfolge und trat in's Engagement, in dem sie bis 1884 blieb, um sodann ihre erfolgreiche Carrière in Deutschland weiterzuverfolgen — in der Wiener Hofoper hat sie als Lucia ausgeholfen und sich mit Ehren behauptet. Man suchte das vacante Fach in Prag mit Fräulein Fanny Taléro zu besetzen, ohne daß damit ein Gewinn von Dauer erzielt wurde. Ein junges, frisch-blühendes Talent, das

gewissermaßen der Prager Bühne selbst entsprossen war, hatte sich dagegen rasch und plötzlich zur Geltung gebracht. Am 19. April 1882 sprang Lori Dorner, seit Jahren ein vielverwendetes und allmälig zu kleinen Liebhaberrollen emporgereiftes Theaterkind (Tochter des Chorführers und Episodisten Ignaz Dorner und der Garderobière Frau Dorner), als Urbain in den „Hugenotten" ein, machte mit ihrer von dem Zauber mädchenhafter Anmuth durchwehten Erscheinung, ihren sympathischen Stimm-Mitteln von unberührter Frische und anmuthiger Darstellung entschiedenes Glück. Ihr Talent, das schon in dem bescheidenen Röllchen des Bärbchen in „Figaro" aufgefallen war, erschien der regsten Pflege werth; man sicherte es der Prager Bühne und verwerthete es in Oper und Operette; bald hörte man das verflossene Theaterkind als Sulamith in der „Königin von Saba", als Gilda in „Rigoletto", Rita in „Pfingsten in Florenz"; ihre Fortschritte traten mit jeder Rolle überzeugender zu Tage, und als sie 1885 von dannen zog, bot ihr die Schweriner Hofbühne eine erste künstlerische Stellung an. Dies waren die wechselnden Erscheinungen im Opern-Personal in den Jahren der Directions-Stellvertretung von 1879 bis 1885: ein reicher Wechsel, starke Verluste und doch auch der Gewinn manches frischen, hoffnungsvollen Talentes bezeichnen den Charakter des Personalstandes in diesen sechs Jahren. Auch die musikalische Leitung der Bühne war nicht ganz unberührt geblieben in dem starken Wandel. Fest und unerschütterlich war wohl die Position des ersten Capellmeisters Ludwig Slansky; im J. 1882 aber trat an seine Seite Eduard Stolz, ein alter, vielerprobter Musiker, 1857—58 Capellmeister der trefflichen Hoffmann'schen Oper am Josefstädter Theater in Wien, mit welcher er „Tannhäuser" zur ersten Aufführung in Wien gebracht und sich ein warmes Dankschreiben Wagner's erworben hatte. Stolz hatte später lange Jahre am Dirigentenpult des Grazer Landestheaters gesessen, die musikalische Ausbildung Kreibig junior's geleitet und sich damit wohl einen natürlichen Anspruch auf seine Berufung an die von seinem Schüler geleitete Prager Bühne erworben. Kurz nach dem Engagement Stolz' trat Johann Nep.

Skraup aus dem Verbande des deutschen Landestheaters und in den Pensionsstand desselben. Ein Meister und hervorragender Componist auf dem Gebiete der Kirchenmusik, blieb er trotz seines hohen Alters von Bedeutung für das Prager Musikleben; er feierte am 28. März 1885 sein 40jähr. Jubiläum als Domcapellmeister bei Sct. Veit, bald darauf sein 50jähr. Künstlerjubiläum.

Zu ähnlichen Ergebnissen wie in der operistischen Sphäre gelangen wir auf dem Territorium des Schauspiels, wenn wir die Entwickelung der Personalverhältnisse seit 1879 flüchtig zu skizziren versuchen. In demselben Jahre, da Edmund Kreibig an die Spitze der Prager Bühne trat, schieden die Damen Basté, Wienrich, Moser-Sperner, Versing-Hauptmann und Emil Huvart aus dem Verbande derselben, wofür allerdings zum Theil rascher Ersatz (die Damen Rovella, Bünau und Fiedler) zur Stelle war. Das nächste Jahr brachte abermals zwei Verluste, Fr. Swoboda und Herrn Steinar, aber auch diesmal blieben glücklicherweise die vacanten Fächer nicht lange unbesetzt. Für Steinar, dessen künstlerische Kraft in allen Sphären des recitirten Dramas geschätzt worden war,*) trat ein talentvoller junger Mann, Willi Gunz, ein, der im October 1879 (zuerst als Mortimer) und April 1880 debutirt und durch seine jugendlich-sympathische Erscheinung, die frische Ursprünglichkeit seiner Begabung und begeistertes Kunst-Streben das Publicum für sich gewann. Er blieb mit kurzer Unterbrechung (1. Februar 1882 trat er aus dem Engagement, gehörte mehre Monate dem Meiningen'schen Hoftheater an und kehrte im August nach Prag zurück) bis 1885 im Prager Bühnenverbande und hat in einer Reihe liebenswürdiger Leistungen den Pragern den Werth und die erfolgreiche Entfaltung seines Talents geoffenbart. Er wurde nach seinem Abschied von Prag eines der geschätztesten Mitglieder des Münchener Hoftheaters. Seine Gattin, Toni Gunz-Günther, aspirirte 1883 auf das naive Fach in Prag, debutirte (damals Frl. Günther) als Georgette in „Fer-

*) Steinar wirkte später am Wiener Stadttheater, als Oberreg. in Brünn, am New-Yorker Thaliath., als artist. Dir. am Belle-Alliance-Th. in Berlin, als Reg. und Schausp. in Nürnberg.

nande" und „Wildfeuer" — eine fesselnde, schöne Erscheinung, ein starkes und freundliches Talent — mit Glück, doch wurde ihre Verbindung mit der Prager Bühne keine dauernde; sie reichte bald darauf Gunz die Hand zum Ehebunde und lebt, der Bühne fern, an dessen Seite in München. Einen wesentlichen Gewinn brachte das Engagement Ferdinand Dessoir's. Der Träger eines berühmten Namens, Sohn eines der größten Künstler der deutschen Bühne, hatte Ferdinand Dessoir bereits eine wechselvolle und interessante Laufbahn durchmessen, als er in den Verband des Prager Theaters trat.*) Er galt als einer der hervorragendsten Vertreter des humoristischen Charakterfachs und hatte in dieser Sphäre in Berlin, Weimar und Dresden gewirkt. Sein Falstaff

---

*) Ferd. Dessoir ist 1836 zu Breslau geb., blieb 1837 nach der gerichtlichen Scheidung seiner Eltern bei der Mutter, erhielt auf den Realschulen zu Stuttgart und Mannheim seine erste Bildung, betrat 1852 unter der Dir. Franz Wallner zu Freiburg i. B. als Fürst in „Dorf und Stadt" zum ersten Male die Bühne, erhielt 1857 Engagement bei Dir. Wirsing in Leipzig, vollzog dort den Uebergang vom Liebh. zum jug. Komiker, Bonvivant und Tenorbuffo, folgte 1863 einem Rufe Dingelstedt's nach Weimar, wo er in's humor. Char.-Fach überging und bei dem 300j. Shakespearejubiläum den „Falstaff" spielte. 1864 erhielt D. von Hülsen einen Ruf an's kgl. Theater in Berlin, wurde nach der 3. Proberolle (Ambrosius in „Viel Lärm um Nichts") auf 3 Jahre eng., kehrte 1867 nach Weimar zurück und zwar als Darsteller und Oberreg., fand jedoch neben Döring nicht genügende Beschäftigung, gastirte 1869 in Dresden, wurde nach der 4. Rolle (Ambrosius) auf 3 Jahre eng., gastirte 1871, dem Rufe Dingelstedt's folgend, am Wiener Hofburgth., erhielt nach der 4. Rolle (Ambrosius) einen 3jähr. Vertrag mit 6000 fl.; doch ließ ihn 1872 Kronprinz Albert von Sachsen auf's Schloß rufen, bewog ihn zum Verbleiben in Dresden und erwirkte in Wien persönlich beim Kaiser seine Freimachung von den Verpflichtungen gegen das Burgtheater. Dessoir schloß in Dresden einen neuen, glänzenden 10jähr. Vertrag mit Pension und stand nun auf dem Höhepunkte seiner Laufbahn; Gastspiele in Nord- und Süddeutschland wie in Oesterreich erweiterten seinen Ruf. Da beschloß er 1878 unbedachter Weise das 2. Theater in Dresden zu pachten, erwirkte vom König seine Entlassung vom Hoftheater, verlor jedoch im 1. Jahre seiner Direction sein ganzes Vermögen und fing 1879, zunächst mit Gastspieltouren „von vorne an". In Prag wurde er mit 5000 fl. Gage engagirt.

und Ambrosius in „Viel Lärm um Nichts" waren Leistungen von schwer zu übertreffendem Werthe, und jede Partie, welche er in Prag vorführte, bedeutete einen entschiedenen Fortschritt in Achtung und Gunst des Publicums, das in Dessoir den natürlichen Nachfolger Hassel's gewonnen sah. Er debutirte im August 1880 als Rocheferrier, Schuwalinski (in Fredro's „Eine einzige Tochter"), Bloom in „Rosenmüller und Finke", Harpagon u. s. w. und wurde alsbald Mitglied der Prager Bühne. Seine Leistungen blieben nie ohne volle künstlerische Wirkung; sie riefen jenes heitere Behagen im Auditorium hervor, das nur natürlicher Humor, discrete und doch vollgiltige Komik zu wecken vermag und kamen dem edleren Repertoire vortrefflich zu statten. — Nicht so erfolgreich verliefen andere Probegastspiele des Jahres. Man suchte vor Allem einen Ersatz für Frau Swoboda, welche in Prag trotz vielfacher Bemühungen nicht festzuhalten war; es debutirten Frau Herzfeld-Link und Mathilde Kühle, das Engagement der Letzteren schien gesichert, wurde indeß gelöst, da die Künstlerin aus Familienrücksichten eine andere Wirkungsstätte suchte. Endlich, am 11. October 1880, hatte man ein Debut zu registriren, das zu einem dauernden Erfolg führen sollte. Der Gast jenes Abends war Julie Schamberg, einst ein gefeiertes Mitglied des čechischen Landestheaters (Gattin des čechischen Schauspielers und Bühnenschriftstellers Schamberg), das sich der deutschen Bühne zugewandt und in Frankfurt a. M. rasch eingebürgert hatte.*) Sie debutirte nun als Clotilde in „Fernande", Maria Stuart, Eboli und zeigte sich als vollendet schöne Frau, deren fesselnde Erscheinung bereits den Maler Brožik zu einem interessanten „Messalina"-Bilde begeistert hatte. Sie repräsentirte den echten Heroïnentypus, wußte scharf, allerdings etwas realistisch zu charakterisiren und mit glänzenden Mitteln zu blenden. Die deutsche Sprache beherrschte sie vollkommen; nur ein leiser Dialect-Anflug im Conversationsstück erinnerte an ihre slavische Vergangenheit. Ihr neues Engagement an der deutschen Bühne Prag's trat Frau

*) Frau Schamberg war ursprünglich zur Sängerin bestimmt und hat als Leonore im „Troubadour" ihre Carrière eröffnet.

Julie Schamberg übrigens erst im August des nächsten Jahres als Clotilde in „Fernande" an, um mit gleichem Erfolge die „Fremde" und „Messalina" darauf folgen zu lassen. Nachdem sie noch als Aouda die „Reise um die Erde" gefördert hatte, nahm sie ihre regelmäßigen Functionen als Salondame und Heroïne auf und wurde namentlich für das französische Conversationsstück von Bedeutung; in dieser Sphäre hat sie u. A. die Lionette de Hune in der „Prinzessin von Bagdad", Odette, Prinzessin Lydia in den „Danischeffs" u. s. w. für Prag creirt und bis 1884 eine hervorragende Stellung im Ensemble behauptet.

Noch ehe Julie Schamberg ihre Thätigkeit in Prag aufgenommen hatte, war vorgesorgt worden, daß die Wintersaison 1880—81 nicht ohne eine künstlerisch entsprechende Vertreterin des Heroïnen- und Conversationsfaches durchfristet werden mußte. Man hatte Friederike Bognár, also eine Künstlerin ersten Ranges, für ein Saison-Gastspiel gewonnen, und dieses Engagement vermittelte dem Publicum eine lange Reihe interessanter und künstlerisch gehaltvoller Abende. Friederike Bognár, welche in ihren Kinderjahren eben auf der Prager Bühne die ersten Versuche gemacht hatte,*) war nun als vollendete Künstlerin auf diese Stätte

*) Friederike Bognár kam, wie wir zur Vervollständigung unserer diesbezüglichen Mittheilungen (siehe Seite 423) erwähnen, als Kind zu ihrem Onkel Prof. Habern, der damals am Conservatorium den Clavierunterricht leitete, nach Prag und entwickelte früh ein großes musikal. und theatral. Talent. Prof. Habern brachte sie zu Margarethe Binder, und diese studirte der Kleinen, als man eben gelegentlich des Nestroy'schen Gastspiels im „Unbedeutenden" ein Kind brauchte, die Rolle ein, die sie zum Entzücken spielte. Nestroy verehrte der kleinen Collegin ein Kleidchen, eine Quantität von Süßigkeiten und 25 fl. im Silber. Von da an spielte Fried. B. Kinderrollen und trieb Musikstudien, für welche sich der Conservator.-Dir. Kittl selbst sehr interessirte. Die kleine Friederike componirte sogar eine Phantasie über Kittl's „Franzosenmarsch" und machte nach dem Abgange ihres Onkels unter Dreyschok's Leitung weitere Fortschritte. Ihre Tante, die berühmte Behrendt-Brandt, belebte diese Talente noch mehr, nahm das begabte Nichtchen mit sich nach München, wo ihr Haus der Sammelpunkt der künstlerischen und literar. Kreise war. Als Friederike dort ein Weihnachtsgedicht vortrug, rief die Schauspielerin Denker aus:

ihrer künstlerischen Jugend zurückgekehrt, nachdem ihr Name in Oesterreich und im Gesammtbereiche der deutschen Kunst Geltung und Klang erreicht hatte. Man sah sie als Miß Multon, Judith, Adrienne Lecouvreur, Gräfin Leah, Margarethe in den „Märchen der Königin von Navarra", Phädra, Marie Anne, Adelheid in „Goetz", Sappho, Marwood, Chriemhild, Esther u. s. w., und selten hatten die Schauspielvorstellungen der Prager Bühne eine Anziehungskraft geübt wie in diesen Bognár-Tagen. Die Künstlerin wurde von dem nächsten Director des deutschen Landestheaters, Angelo Neumann, dem Mitgliederverbande eingefügt, dem sie von 1885—87 d. h. bis zu ihrem Abgange an das deutsche Theater in Berlin angehörte. Die Personalbewegung der nächsten Jahre, der letzten dieser Aera, sei nur kurz gestreift: Mit Beginn des J. 1882 traten zur Ergänzung des Schauspiel-Ensembles zwei neue „Liebhaber" in's Engagement, die Herren Dagobert Neuffer und Heinrich Prechtler, deren Ersterer, ein intelligenter, denkender und eigenartig gestaltender Schauspieler mit glücklicher Bühnen-Carrière, allerdings schon nach wenigen Monaten von Prag schied. Neuffer, der in Wien, Graz, Stuttgart und anderswo mit Erfolg gewirkt hatte, trat aus der Schablone des Liebhaberfaches

„Das Mädel muß zum Schauspiel! Was soll sie mit der Musik!" Sie selbst übernahm die Ausbildung des jungen Talents und schon nach drei Monaten wurde F. B. versuchsweise von dem durchreisenden Director des Züricher Theaters engagirt. Der Agent Hartenfels brachte sie von Zürich an's Hamburger Stadttheater. Das Theater stand vor einer Katastrophe: wegen Gagen-Differenzen hatte vor einer Hamlet-Aufführung die Ophelia gestrikt; F. B. sprang für sie ein und obwohl man „vor leeren Bänken" spielte, wurde sie doch gesehen, denn Laube war im Theater, kam nach der Wahnsinnsscene auf die Bühne und engagirte F. B. für das Burgtheater. So war der Abend entscheidend für ihre ganze Zukunft geworden. Sie debutirte in Wien als Rutland in Essex, Ophelia und Luise mit stets wachsendem Erfolge, trat in den Verband der Bühne, und wußte schon im ersten Jahre als Gretchen, Clärchen, Desdemona, Emilia Galotti derartig zu wirken, daß sie im 2. Jahre das Decret als „k. k. Hofschauspielerin" und einen lebenslänglichen Vertrag erhielt. Dieser Vertrag wurde später über dringende Bitten gelöst, und F. B. wirkte Jahre hindurch nur als Gast in Oesterreich und Deutschland.

wesentlich heraus und strebte mit seltenem Fleiße den höchsten künstlerischen Aufgaben zu: er führte sich als Schiller in den „Carlsschülern" ein, behielt neben Gunz einen selbständig abgegrenzten Wirkungskreis und sollte allmälig gewisse Partien aus der Sphäre des Charakterfachs übernehmen, als ihn ernste Differenzen mit der Direction der Prager Bühne gänzlich entfremdeten. Er war nach einer „Absage" im „mündlichen" Wege entlassen worden, lehnte diese nicht-officielle Maßregelung jedoch ab und strengte gegen die Direction einen Proceß auf Einhaltung seines dreijährigen Vertrags an. Der Proceß, der durch weitere Maßnahmen der Direction nicht vereinfacht wurde, endete durch Spruch des deutschen Bühnen-Schiedsgerichts nicht zu Gunsten der Bühnenleitung und trug wesentlich dazu bei, das sinkende Ansehen der letzteren noch mehr zu schädigen. Neuffer trat in den Bezug der ihm zugesprochenen Gage, nahm jedoch seine künstlerische Thätigkeit in Prag nicht wieder auf. — Heinrich Prechtler, ein junger begabter Darsteller, dessen Talent auch von Laube erkannt worden war,*) debutirte 1882 als Don Carlos. Nach Ueberwindung einiger Hemmnisse trat er etwas später in den Verband des deutschen

---

*) Heinr. Prechtler ist 26. Jän. 1859 in Wien geb., besuchte das akad. Gymnasium bis zur 6. Classe, noch fleißiger aber die Niklastheaterschule in der Matzleinsdorfer Straße, nahm ohne Wissen seiner Eltern ein Engagement in Budweis an, von wo er durch behördliche Intervention nach Wien zurückgesandt wurde. Er kam nun in die Kierschner'sche Theaterschule und in die treffliche Schule des Prof. Strakosch, der ihn Laube empfahl. P. wurde auf 3 Jahre an das Wiener Stadttheater eng., hatte jedoch dort nicht genug Gelegenheit, „seinen Thatendurst zu stillen" und nahm im 2. Jahre seine Entlassung, fand in Hamburg, sodann am Theater an der Wien, zwei Jahre in Leipzig und Breslau einen entsprechenden Wirkungskreis. In Breslau vollzog er den Uebergang vom jug. Komiker zum jug. Helden und Liebh. und schuf sich ein Repertoire für den Uebertritt an die Prager Bühne. Hier konnte nach dem ersten Debut das Engagement noch nicht perfect werden, da P. früher Verpflichtungen gegen das Berliner kgl. Schauspielhaus eingegangen war; er trat dort als Ferdinand, Romeo, Don Carlos und Officier in „Rosenmüller und Finke" auf, erwirkte, da man einen gesetzteren Liebh. brauchte, leicht die Lösung seines Vertrags und trat nun erst definitiv in den Verband des Prager Theaters.

Landestheaters und theilte sich mit Gunz drei Jahre „brüderlich" in das Fach der jugendlichen Helden und Liebhaber, das er nach dem Scheiden Edmund Kreibig's und Gunz' souverän beherrschte — ein emsig strebender, mit sympathischen Mitteln ausgestatteter, intelligenter Schauspieler, dem noch eine weite Zukunft offen liegt. Eine andere junge Kraft, die dem Ensemble von Vortheil sein sollte, wurde in dem jugendlichen Komiker Gustav Löwe gewonnen, der — ein echtes „Prager Kind" — auch künstlerisch in der böhmischen Hauptstadt emporgewachsen war. Mit sechzehn Jahren war er bereits ein hervorragendes Mitglied des Schul- und Dilettanten-Theaters zu St. Niklas, wurde von Dir. Ludwig zu einem Gastspiele an das Sommertheater im Heine'schen Garten eingeladen, trat mit siebzehn Jahren ein Engagement in Leitmeritz als Gottlieb Weigel in „Mein Leopold" an, gastirte nun in zahlreichen Provinzstädten und kam bis nach Reichenhall, wo ihn Friderike Bognár sah und dem Director des deutschen Landestheaters in Prag dringend empfahl. Ein Zufall begünstigte das Engagement. Man war durch eine plötzliche Erkrankung Hassel's in Verlegenheit mit dem Gondinet'schen Schwank „Eine Vergnügungsreise" gerathen und zog Löwe, der eben wieder am Sommertheater „triumphirte", zur Aushilfe heran. Rasch entschlossen, sprang der junge Mann für den würdigen Veteranen ein, ermöglichte die Première und reussirte. Nun war sein Uebertritt an das Landes-Institut entschieden, und durch rastlosen Fleiß gelang es dem jungen Komiker, dessen natürlicher, frisch-quellender Humor, dessen ungesuchte und dennoch unmittelbar wirkende Komik Beachtung und Beifall fanden, sich eine Position neben den gereiften Künstlern des Instituts zu erringen. Er war actionsbereit bei jeder „Absage" und jedem Krankheitsfall, stellte sich kühn in jede Bresche und rückte dadurch bald in's Vordertreffen vor, so daß man ihn 1885 bereits in der vierfachen Verkleidungsrolle des Andreas-Cochenille-Pitichinaccio-Franz in „Hoffmann's Erzählungen", als Bürgermeister Derrik in „Rip-Rip", Prinz Pietro in „Boccaccio" u. s. w. sehen konnte. Er ist seither Schauspiel und Lustspiel, Posse, Operette und Oper (Marquis Corey, Junker

spärlich) gleich nützlich geworden und zählt gegenwärtig zu den ersten komischen Kräften des deutschen Landestheaters. Sein Justus Schmählich in „Rosenkranz und Güldenstern", seine „Damen"-Leistung in der „Vorlesung bei der Hausmeisterin", Recrut Stangl in der „Recrutirung in Krähwinkel" lassen ihn als einen Komiker von starker ursprünglicher Begabung und liebenswürdiger Eigenart erkennen.

Das Jahr 1883 brachte das Wieder-Engagement des noch nicht vergessenen Kühns, der am 3. Juli als Perin unter lebhaften Ovationen auf der Prager Bühne wieder einzog, um neben Roll und Martinelli eine neue künstlerische Wirkungssphäre zu finden. Als Remplaçantin der verlorenen Rovella trat Fräulein Charlotte Albrecht (eine Schwester von Hermine Albrecht) ein, die im Mai als Gretchen und als Luise in „Kabale und Liebe" debutirte und durch die wohlthuende Wärme und Einfachheit des Tons, durch ergreifenden und naturwahren Gefühls-Ausdruck für sich einnahm; sie trat als Gertrud Hiller ihr Engagement an, in welchem sich ihr ansprechendes Talent sichtlich entfaltete, und wurde nachmals eine der besten Kräfte der Prager Bühnen. An die Stelle des Frl. v. Bünau trat Frau Schenk-Thaller, die sich als Lorle, Dora und Cyprienne einführte, jedoch nur bis zum nächsten Jahre im Verbande der Prager Bühne blieb. Eine treffliche künstlerische Kraft wurde in Frl. Marie Meyer (einer Schwester der Dustmann-Meyer) gewonnen, die im Juli als Beatrice in „Viel Lärm um Nichts", Gräfin Autreval, Odette, Pompadour, Catharina v. Rosen und Minna v. Barnhelm gastirte, im September ihr Engagement antrat und sich als elegante, distinguirte und routinirte Conversations-Schauspielerin bewährte; ihr Gewinn wurde von erhöhter Bedeutung, als Julie Schamberg Ende Juni 1884 als Messalina ehrenvollen Abschied nahm. Konnte Marie Meyer auch nicht daran denken, Fr. Schamberg in Rollen dieser Sphäre, in dämonischen Charakteren, welche diese mit der ganzen Gluth ihres Temperaments zu erfüllen, mit elementarer dramatischer Kraft zu gestalten wußte, zu ersetzen, so sicherte sie doch dem Conversationsstück seinen Rang und seine starke Vertretung

im Repertoire. Julie Schamberg wirkte nach ihrem Abgang von Prag in Frankfurt a. M., in Amerika, am čechischen Theater zu Prag, am deutschen Theater zu Berlin und ist nunmehr Mitglied des Wiener Carltheaters. Für Rollen minderer Bedeutung war Frl. Uebermasser (nachmals Frau Streitmann-Uebermasser), einst ein vielgenanntes und vielbemerktes theatralisches Wunderkind, 1882 engagirt worden; sie schied mit ihrem Gatten Carl Streitmann 1885 von Prag. Als Soubrette und Operettensängerin endlich trat im Sommer 1884 nach Fr. Schenk-Ullmeyer Frl. Aliprandi, vom Dresdener Residenztheater kommend, ein.

Diese Skizze der Personalbewegung in einer Zeit, welche von allerlei ungünstigen Verhältnissen finanzieller und anderer Art auf das Nachtheiligste beeinflußt war, beweist uns doch das Eine, daß es bei aller Unsicherheit und Unbeständigkeit in der Leitung nicht an „glücklichen Griffen", an erfolgreichen Versuchen zur würdigen Ergänzung des Personals gefehlt hat. Noch in den letzten, kritischen Phasen dieser Aera waren Kräfte vorhanden, welche als Basis für neugeordnete Verhältnisse, als solide Grundlage zu einem achtbaren Neubau dienen konnten.*) Und auch nicht ohne

*) Der Prager Theateralmanach pro 1885 notirte folgenden Personalstand: Dir. und Unternehmer Eduard Kreibig. — Director-Stellvertreter Hr. Kreibig jun., führt speciell die Regie der Oper und Operette. — Regie: Oberregisseur Hr. A. Roll; Oberreg. und Dramaturg Hr. Carl Skraup; Reg. L. Simon. — Kanzlei: Carl Skraup, Dir. Secretär und Administrations-Chef., Hr. Wildner, Bibl. und Actuar, Siege, Oek.-Inspector. — Cassaverwaltung: Hr. C. Seltmann, Hauptcass., Hr. Czadek, Cassier. — Inspic. Hr. Seidl; Souffl. Hrn. Keßler (Sch. und L.) und Tardon (Op., Optte. und Posse). — Theaterärzte: Reg.-Rath Prof. Dr. Maschka, Dr. Smoler. — Theatermitglieder: Schauspiel: Damen Frl. Albrecht, Frl. Bichler, Fr. Fiedler v. Wurzbach, Frl. Fries a. G., Frl. Krössing, Fr. Martinelli, Frl. Meyer, Frau Posinger, Fr. Streitmann; Herren Dessoir, v. Ernest, Geiger, Grauert, Gunz, Heiter, Kühns, Löwe, Lunzer, Martinelli, Pflug (s. Op.), Prechtler, Roll, Sauer, Schlesinger, Siege, Simon. — Kinderrollen: Bertha und Ernest Kursa, kl. Friedmann und Job. — Oper: 1. Capellm. Ludwig Slansky, 2. Capellm. Stolz, Chordir. Prax. — Sängerinen: Damen Frl. Aliprandi, Bermann, Dorner, Frau Gerl-Benetti, Frau v. Moser,

ernste künstlerische Arbeit, ohne gute künstlerische Thaten verlief diese Periode in der Prager Theatergeschichte, welche mit einer Katastrophe endigen sollte. Die Wandlungen in den künstlerischen Verhältnissen waren allerdings groß; sie hingen mit der äußeren, der materiellen Lage eng zusammen und wollen daher auch im Zusammenhange mit dieser betrachtet werden. Unter den Neuigkeiten, welche das Repertoire des recitirten Dramas vom September 1879 bis zum Ende der Directions-Stellvertretung und der Aera Kreibig überhaupt (1885) aufwies, ragten hervor: eine Aufführung der Grillparzer'schen Trilogie „Das goldene Vließ" („Der Gastfreund" und „Die Argonauten" am 16. Jäner, „Medea" am 17. Jäner 1880 mit Frau Swoboda als Medea, Sauer als Phryxus, Steinar als Jason, Roll als Aietes), die Schillerfeier des J. 1880 mit dem „Demetrius"-Fragment und dem „Lied von der Glocke", eine Darstellung des 2. Theils von „Heinrich IV." mit Dessoir als Falstaff und Roll als Northumberland, sowie der Dingelstedt'schen Bearbeitung von „Heinrich V." und des zweiten Theils von „Faust", endlich die erste Aufführung von Grillparzer's „Weh' dem, der lügt" (17. Jäner 1884).*) Das classische Drama überhaupt war keineswegs vernachlässigt, wenn seine Pflege auch bei den schwankenden Personalverhältnissen keine gleichmäßige war; im Ganzen vergaß man den Cultus unserer Heroën niemals vollkommen, und bezeichnete manchen ihrer Gedenktage durch ein weihevolles künstlerisches Opfer. Einzelne Zeitabschnitte in dieser Aera brachten sogar eine rege Pflege des

---

Frls. Rénard und Rosen, Fr. Plodek. — Sänger: Hrn. Bartowsky, Cabisius, Dobsch, Ehrl, Eichberger, de Grach, Pflug, Röbe, Schrödter, Streitmann. — Chorpersonal: 25 Damen, 22 Herren. — Orchesterpersonal: 1. Orch.-Dir. Poznansky, 2. Orch.-Dir. Baudis, 12 Violisten, 4 Bratschisten, 3 Cellisten, 2 Contrabassisten, 3 Flötisten, 2 Oboisten, 2 Clarinettisten, 2 Fagottisten, 4 Hornisten, 3 Trompeter, 4 Posaunisten, 3 Pauken- und Trommelschläger, 1 Harfenspieler. — Balletpersonal: Balletmeisterin Frl. Johanna Belke, Balletdirigent Herr Stiebal, Solotänzerinen Frls. Gütlich, Ružek, Stembera, Ziegler; Balletcorps 10 Damen.

*) Bischof Gregor-Kühns, Attalus-Prechtler, Leon-Gunz, Kottwald-Martinelli, Edrita-Bichler, Galomir-Roll, Sigrid-Simon.

Künstlerisch-Schönen; so sah man, wie schon erwähnt, mit Fried. Bognár eine Reihe der hervorragendsten Werke unserer Literatur — u. A. Hebbel's „Nibelungen"-Trilogie,*) Goethe's „Götz" in sorgfältiger Vorbereitung**) u. s. w.; 1880 wagte man eine Neuscenirung des „Hamlet" nach der Urschrift, wodurch die Tragödie dem allgemeinen Verständniß nähergebracht wurde.***) Im Novitäten-Repertoire waren die Besten der „Jüngeren" und Jüngsten vertreten: Wilbrandt mit der „Tochter des Herrn Fabricius" (20. Nov. 1880) und „Assunta Leoni" (mit Charlotte Wolter, April 1883), G. Freitag mit der „Brautfahrt" oder „Kunz v. d. Rosen" (mit Baumeister), Wildenbruch mit „Väter und Söhne", „Die Carolinger", „Harold", „Der Mennonit", „Opfer u. Opfer", Fr. Nissel mit der Volksdrama „Die Zauberin am Stein" (mit Charlotte Wolter), Putlitz mit „Rolf Berndt", Martin Greif mit „Prinz Eugen",†) Richard Voß mit der Tragödie „Die Patrizierin", Paul Lindau mit „Verschämte Arbeit" und „Gräfin Leah"; ferner sah man als Novitäten von Emanuel Bozděch das in Scribe'schem Styl gehaltene Lustspiel „König Cotillon", eine vom

---

*) „Chriemhild's Rache" 23. April 1881. Chriemhild-Bognar, Ute-Fiedler, Günther-Frey, Hagen-Roll, Volker-Geiger, Giselher-Gunz, Etzel-Sauer, Rüdeger-Ernest, Werbel-Dessoir, Gudrun-Bünau.

**) Zur Feier des 10jähr. Bestandes des Schriftst.- und Künstlervereins „Concordia", mit Prolog von A. Klaar, 15. Jän. 1881. Götz-Ernest, Elis.-Fiedler, Marie-Bünau, Carl-Paula Dorner, Georg-Rovella, Bischof-Grauert, Weislingen-Sauer, Adelheid-Bognár, Liebetraut-Schrödter, Bruder Martin-Simon, Selbitz-Dessoir, Sikkingen-Geiger, Franz-Gunz, Lerse-Martinelli.

***) Hamlet-Sauer (alternirend mit Roll), König-Ernest, Ophelia-Rovella, Königin-Fiedler, Polonius-Hassel, Laertes-Gunz, Horatio-Geiger, Geist-Grauert, Schauspieler-Simon, Rosenkranz u. Güldenstern-Frey, Heiter, Fortinbras-Pflug, Königin der Komödie-Frl. Rigol, Todtengräber-Lunzer, Schrödter.

†) 13. Dec. 1883 zur Feier des 200jähr. Namens-Jubiläums des Dragoner-Regiments Prinz Eugen v. Savoyen Nr. 13. Prolog v. Friedr. Schwab, gesprochen von Frau Schamberg als „Austria". — Prinz Eugen-Kühns, Carl IV.-Roll. Das Parterre bildeten Officiere des Jubelregiments und anderer Waffengattungen.

Autor selbst besorgte Uebersetzung aus dem Čechischen, von Graf Moy: „Ein deutscher Standesherr“, Emil Arter (Reitler): „Duelle“, C. Wartenburg: „Die Schauspieler des Kaisers“; Louis Nötel: „Der deutsche Michel“; Hugo Bürger: „Jour fix“, „Die Frau ohne Geist“, „Gold und Eisen“; Gustav Triesch: „Neue Verträge“, „Der Hexenmeister“ und „Der Anwalt“ (Schauspiel, Compagnie-Arbeit mit Sonnenthal); von G. v. Moser: „Der Bibliothekar“, „Krieg im Frieden“ (Reif-Reiflingen-Geiger, Apotheker-Schrödter, Ilka-Bichler), „Glück bei Frauen“; Moser-Schönthan: „Unsere Frauen“; F. v. Schönthan: „Schwabenstreiche“, „Die Spatzen“, „Roderich Heller“, „Die goldene Spinne“; P. und F. v. Schönthan: „Raub der Sabinerinen“ (Dessoir-Striese); Oscar Blumenthal: „Der Teufelsfelsen“, „Der Probepfeil“, „Die große Glocke“; L'Arronge: „Wohlthätige Frauen“, „Haus Lonei“, „Die Sorglosen“, „Der Compagnon“; Michael Klapp: „Rosenkranz und Güldenstern“; Jul. Rosen: „Mädchenschwüre“, „Starke Mittel“, „Sport“, „O diese Männer“, „Halbe Dichter“; Marie v. Ernest: „Mit dem Strome“; F. Groß und Max Nordau: „Die neuen Journalisten“; Gensichen: „Die Märchentante“; Emil Granichstädten: „Die Witwe Scarron“ (Dramolet, mit Friederike Bognár); Frau Henle: „Der Erbonkel“; Leop. Günther: „Der Leibarzt“, „Der neue Stiftsarzt“, „Die Tochter des Commerzienraths“; Carl Caro: „Die Burgruine“ (L., Preisgekrönt von der Prager „Concordia“); Stobitzer: „Der Sterngucker“ (L.); Josef Willomitzer (Mitredacteur der „Bohemia“ in Prag): „Die Kritik der reinen Vernunft“ (L.); Kneisel: „Chemie für's Heirathen“; Friedrich Schwab (in Prag, † 8. Oct. 1887): „Um den Preis“ (L.); Carl Albert (Graf Bombelles, Obersthofmeister des Kronprinzen Rudolf): „Ein Aprilscherz“, „Der Weihnachtsabend“; Redam (Gräfin Johanna Sporck-Mader in Prag): „Satansmaske“ (L.); Carl Skraup: „Drei Systeme“ und „Katastrophen“ (Sch., letzteres in Compagnie mit seiner Gattin Hermine Skraup-Leuthner). Die Bauernkomödie war vertreten durch „Die Trutzige“ von Anzengruber, den „Herrgottschnitzer von Ammergau“ von Ganghofer-Neuert, „Im Austragsstüberl“ von Hans Neuert, „Der

Protzenbauer" von Frau Hartl-Mitius und „'s Nullerl" von Carl Morre; von Possen erschienen u. A. „Die Näherin" von L. Held (mit Girardi), „Ihr Corporal" von Costa (mit Jos. Gallmeyer), „Die Gipsfigur" von Taube; von Ausstattungsstücken „Die Kinder des Capitän Grant", „Die Reise um die Erde in 80 Tagen" (neuscenirt, mit dem — gelehrten Elephanten Pepi) und „Der Weihnachtsbaum". Von fremden Autoren sah man im Novitätenrepertoire: Henrik Ibsen („Die Stützen der Gesellschaft"), Dumas jun. („Die Prinzessin von Bagdad"), Delpit „Der Sohn der Coralie" (Mad. Dubois-Bognár), Nus und Belot („Mis Multon"), Augier-Sandeau („Die Goldprobe"), Augier „Der Schierling", „Der vornehme Schwiegersohn", Feuillet („Ein Pariser Roman"), Ohnet („Der Hüttenbesitzer"), Sardou („Odette", „Feodora"), Pailleron („Die Welt, in der man sich langweilt" und „Der zündende Funke"), Meilhac-Halévy („Die kleine Mama"), P. Newsky („Die Danischeffs"), Erckmann-Chatrian („Die beiden Rantzau") u. s. w.

Wenn dieses Repertoire so ziemlich alle Namen aufweist, welche dem modernen Bühnen-Repertoire überhaupt sein charakteristisches Gepräge verleihen, so blieb auch das Opern-Repertoire bemerkenswerthen Neuigkeiten nicht verschlossen. Am besten und consequentesten aber hielt die Bühnenleitung Schritt mit der raschen und fruchtbaren Operetten-Production. Die Novitäten dieses Genres kehrten vollzählig in Prag ein und beherrschten mitunter das Gesammt-Repertoire — eine Erscheinung, welche einerseits in dem frischen, consolidirten Operetten-Ensemble der Bühne, andererseits in der finanziellen Situation ihre natürliche Erklärung fand. Eine Direction, die sich fortgesetzt in drückenden finanziellen Nöthen befand, mußte mit Eifer eine Kunstgattung pflegen, die immer neue, vorwiegend österr. Componisten in die Arena rief und dem Geschmacke der Menge, daher auch den Forderungen der Cassa am meisten zu entsprechen schien. So hörte man vom Sept. 1879 bis Juni 1885 folgende Operetten-Neuigkeiten: Joh. Strauß „Der lustige Krieg",*)

*) 12. Februar 1882: Artemisia-Frau Martinelli, Violetta-Schenk-

„Das Spitzentuch der Königin", „Eine Nacht in Venedig"; von R. Genée: „Die letzten Mohikaner", „Der Seecadet", „Nisida"; von v. Suppé: „Donna Juanita" und „Leichte Cavallerie"; von Millöcker: „Die Jungfrau von Belleville", „Der Bettelstudent", „Apajune",*) „Gasparone", „Das verwunschene Schloß", „Der Feldprediger"; Scharnagl und Haberzettel:**) „Künstlerstreiche"; Alf. Czibulka:***) „Pfingsten in Florenz"; Planquette: „Glocken von Corneville" u. „Rip-Rip"; Audran: „Mascotte"; Offenbach: „Hoffmann's Erzählungen" (am 17. Februar 1884). Die Aufführungen konnten den höchsten Anforderungen genügen; die Inscenirung besorgte der Bühnenleiter persönlich, und die Darstellung übertraf Alles, was auf diesem Gebiete bisher in Prag geleistet worden war. Auch die ernste Oper hatte übrigens ihre Ehrenabende in dieser Saison: So brachte man Ende 1879 neustudirt Gluck's „Armida" (Frau v. Moser in der Titelrolle, Stoll als Rinaldo, Ubald-Schebesta), Rubinstein's „Makkabäer" unter Leitung

---

Ullmeyer, Marchese Filippo-Schrödter, Spinola-Streitmann, Balthasar Groot-Schlesinger, Else-Benetti.

*) „Bettelstudent" 17. Febr. 1883: Ollendorf-Schlesinger, Palmatica-Fr. Martinelli, Laura-Ullmeyer, Bronislava-Benetti, Jan Janicki-Streitmann, Symon Rymanovicz-Schrödter, Musikgraf-Lunzer, Cornet-Löwe, Enterich-Pflug. — „Apajune" 26. April: Prutschesko-Martinelli, Heloise-Fr. Martinelli, Flinka-Benetti, Nitschano-Streitmann, Natalitza-Frau Ullmeyer, Marcu-Schlesinger, Jozo-Lunzer.

**) Librettist und Componist wurzelten auf Prager Boden und in dem Musikleben Prags.

***) Alfons Czibulka, geb. zu Kirchdrauf in der deutschen Grafschaft Zips in Oberungarn, hatte in Prag eine Reihe von Jahren als Militärcapellmeister gewirkt und durch künstlerisch geleitete Concerte Aufmerksamkeit erregt, von dort aus die Capelle des 36. Inf.-Regts. zur internat. Militärmusik-Concurrenz geführt und den ersten Preis errungen. Nachdem zahlreiche seiner Compositionen, namentlich die „Stephanie-Gavotte" Popularität errungen, betrat er mit der Operette „Pfingsten in Florenz" (z. 1. M. am Theater a. d. Wien aufgef.) glücklich die Carrière des Bühnencomponisten und lebt gegenwärtig nur der Composition in Wien. Nach „Pfingsten in Florenz" kam sein „Jagdjunker" auf die Berliner und Wiener Bühne, dem die Operette „Der Glücksritter" folgt.

des Componisten, der eben einen interessanten Concert-Cyklus in Prag absolvirte, eine Reprise von Goldmark's „Königin von Saba", ebenfalls unter des Componisten eigener Leitung (20. Dec.), 1880: Gounod's „Philemon und Baucis" (1. Jäner, Philemon-Stoll, Baucis-Lehmann, Jupiter-Grengg, Vulcan-Schebesta, Bachantin-Benetti), Bizet's „Carmen", Marschner's „Templer und Jüdin" und Meyerbeer's „Hugenotten" in neuer Scenirung; 1881: Boito's „Mefistofele" als Novität und „die Meistersinger" neustudirt; 1882: Meyerbeer's „Nordstern" neuscenirt,*) Neßler's „Rattenfänger von Hameln" als Neuigkeit mit dem Dresdener Baryton Paul Bulß, einem der trefflichsten Sänger seines Faches, welcher den Pragern den Mangel eines eigenen, hohen Ansprüchen genügenden Barytons klarmachte, Massenet's „König von Lahore", eine Novität, mit welcher Prag einer Reihe großer Opernbühnen zuvorkam, 1883 „Euryanthe" in neuer Scenirung, (Euryanthe-Klein, Eglantine-Moser, Adolar-Stoll, Lysiart-Schüßler), Gluck's „Orfeus und Eurydike" mit den Damen Papier und Klein, Goetz' „Der Widerspenstigen Zähmung" (neu) mit zwei Dresdener Gästen, Frau Schuch-Proska und Bulß, Massenet's neue Oper „Herodias",**) ebenfalls eine That, für welche die Prager Oper eine gewisse Priorität vor anderen in Anspruch nehmen konnte, 1884 Pon-

*) 29. März: Carmen-Fr. v. Moser, Don José Stoll, Escamillo-Harmsen, Zuniga Grengg, Moralés-Pflug, Lillas-Grauert, Dancairo-Herr Schrödter, Remendado-Junck, Frasquita-Benetti, Mercedes-Frl. Hauschka. — 19. Febr.: Mefistofele-Grengg, Margarethe-Lehmann, Marthe-Plodek, Wagner-Schrödter, Helena-Moser, Panthalis-Steinbach, Nereus-Danjczek. — „Meistersinger": Hans Sachs-Schaffganz, Pogner-Dobsch, Nachtigall-Schrauff, Kothner-Eichberger, Beckmesser-Grengg, Evchen-Moser, David-Schrödter, Stolzing-Stoll, Magdalene-Steinbach. — „Nordstern": Catharina-Lehmann, Peter-Schaffganz, Danielović-Danjczek, Gritzenko-Grengg, Prascovia-Benetti.

**) König von Labore-Stoll, Scindia-Schüßler, Timur-Dobsch, Indra-Eichberger, Sita-Klein, Kaled-Rénard. 29. Oct. — „Die Widerspenstige" 29. Juni: Baptista-Röbe, Catharina-Schuch, Bianca-Lori Dorner, Hortensio-Eichberger, Lucentio-Streitmann, Petruchio-Bulß, Grumio-Pflug. — „Herodias" 3. Nov.: Herodes-Cabisius, Johannes-Martens, Phanuel-Dobsch, Vitellius Ehrl, Hoherpriester-Eichberger, Herodias-Moser, Salome-Klein.

chielli's „Gioconda" (mit den Damen Moser, Rénard und Rosen, den Herren Cabisius, Schrödter und Dobsch), 1885 „Antonius und Cleopatra" von Graf F. E. Wittgenstein. In der Berücksichtigung neuer Erscheinungen auf dem internationalen Gebiete der Oper blieb die Prager Bühne also nicht oder wenigstens nicht auffälliger zurück als andere Bühnen; von dem Rückgange in der Leistungsfähigkeit, welcher vornehmlich durch die Verlegenheiten in der Beschaffung entsprechender Repräsentanten der ersten Tenor- und Baryton-Partien bedingt war, zeigte allerdings die abnehmende Pflege des Wagner-Repertoires,*) dem gerade in Prag seit der Einführung Richard Wagner's auf die deutsche Bühne besondere Aufmerksamkeit gewidmet worden war. Und dies war bedenklich in einer Zeit, da das čechische Landestheater in seinem neuen großen Heim speciell der Oper die regste Pflege zuwandte, glanzvolle Aufführungen zu Wege brachte, die „große Oper", die sich auf den Brettern des Interimstheaters nicht zu entfalten vermochte, mit einem imposanten künstlerischen und scenischen Apparat cultivirte und sich selbst an den „Lohengrin" heranwagte. Für die Spieloper dagegen hatte man in Prag nicht oft ein so entsprechendes Personal vereinigt als in einzelnen Phasen dieser Directions-Aera, da Kräfte von der Güte der Damen Lehmann, später Klein und Rénard, der Herren Stoll, Schrödter, Streitmann zur Disposition standen.

In Ziffern ausgedrückt, stellte sich am Schluße der neunjährigen Aera, welche mit dem Namen Kreibig bezeichnet wird, das Repertoire, die Summe des Gebotenen, in allen Zweigen

*) Der Tod Rich. Wagner's rief selbstverständlich auch in den künstlerischen Kreisen Prags schmerzliche Eindrücke hervor. Im deutschen Landestheater fand am 27. Febr. 1883 eine Trauerfeier statt, wobei nach einem Prologe von A. Klaar der Trauermarsch aus der „Götterdämmerung" und „Tannhäuser" aufgeführt wurde. Die „Philharmonia" ehrte das Andenken Wagner's durch ein großes „Wagner-Concert", dessen Programm die Faust-Ouverture, das Siegfried-Idyll, den Walkürenritt, den Trauermarsch aus der „Götterdämmerung", das Waldweben aus „Siegfried", den Charfreitagszauber aus „Parsifal" und die Tannhäuser-Ouverture umfaßte.

des dramatischen Schaffens folgendermaßen dar: Im Ganzen wurden während dieser Directionsperiode 663 verschiedene Werke in 4033 Aufführungen zur Darstellung gebracht. Von diesen Aufführungen betrafen 646 Schau- und Trauerspiele, 1139 Lustspiele, Schwänke und Possen, 513 Volks- und Ausstattungsstücke, 1061 Opern, 674 Operetten. Die ernste Richtung in Oper- und Schauspiel war durch 1707, die heitere durch 2326 Aufführungen vertreten. Von den 663 Werken entfielen 462 auf deutsche Autoren mit 2515 Aufführungen, 201 Werke mit 1518 Aufführungen auf fremdsprachige Autoren. Den Franzosen speciell wurden 25 Opern mit 409 Aufführungen, 20 Operetten (193 Auff.), 45 Schauspiele (190 Auff.), 46 Lustspiele (210 Auff.), 16 andere dram. Producte (154 Auff.) zugerechnet. Die Classiker waren mit 71 Stücken vertreten.

Um über schlimme Zeiten hinwegzuhelfen, wie sie leider mitunter die Personalverhältnisse und andere Umstände mit sich brachten, hatte die Bühnenleitung nur Ein Mittel, die Heranziehung von Gästen, und von diesem wurde zeitweise ein ausgiebiger Gebrauch gemacht. So war in den langen und bangen Tagen der Baryton-Krisis der Baryton des Dresdener Hoftheaters, Paul Bulß, ein Sänger von selten schönen Mitteln und künstlerischer Distinction, der Retter des Repertoires. Man hörte und bewunderte ihn, wie schon theilweise erwähnt, 1882 als Zampa, Rigoletto, Fliegenden Holländer, Wolfram, Rattenfänger von Hameln; im nächsten Jahre kehrte er mit Fr. Schuch-Proska wieder und ermöglichte u. A. die Aufführung der Goetz'schen Oper „Der Widerspenstigen Zähmung"; 1884 hörte man Theodor Reichmann und Sommer, nunmehr die rivalisirenden Barytons der Wiener Hofoper, in ihren Glanzrollen — eine gefährliche Concurrenz für die einheimischen Sänger! Die Tenor-Krisen führten eine Reihe von Gästen und Debutanten nach Prag: so hörte man im December 1882 den ersten Tenor des Carlsruher Hoftheaters, Alfred Oberländer,*) der als

*) Alfr. Oberländer, 1851 geb., war nach absolvirten Studien in Wien zuerst bei der Hochbauunternehmung der österr. Nordwestbahn, dann

Manrico, Raoul und Arnold mit starkem Erfolge gastirte und zu den Besten zählte, welche Stoll zu vertreten oder zeitweise zu ersetzen berufen waren. Im Sommer 1883 hörte man Nachbauer; der stimmreiche französische Tenor Prevost wirkte 1883 und 1884 einige Zeit hindurch als Gast; Gudehus brachte während eines Sommergastspiels (1884) das Wagner-Repertoire, das allerdings die Nibelungen-Tetralogie consequent ignorirte, wieder zu Ehren. Nach dem Abgange Stoll's kehrten die Tenor-Gäste und Debutanten zahlreich in Prag ein: man hörte die Tenore José Lederer, Memmler, Zobel, Erdmann, Walther, Neydthardt (nachmals engagirt), Ferenczy; ob diese Abwechslung der Bühne sonderlich nützte, war allerdings zu bezweifeln. Die übrigen Gäste auf dem Gebiete der Oper und Operette mögen in chronologischer Folge Revue passiren. Die Oper erhielt 1880 den Besuch von Bianca Bianchi, Minnie Hauck, 1881 von dem Ehepaar Artôt-Padilla (Frau Artôt-Padilla sang u. A. die Carmen, der ihre äußere Erscheinung nur wenig mehr entsprach), 1882 von Lili Lehmann und der italienischen Operngesellschaft Merelli mit den Damen Emma Nevada, Adini-Aramburo, Zelia Risley, Pascalis, den Herren Aramburo, Gasperini, Ré, Nolli, Basselli, Benfratelli, deren Stagione sich allerdings unter Abbröckelung mehrer Kräfte

---

als techn. Bauleiter der Union-Bau-Materialiengesellschaft und als Beamter der Kronprinz Rudolf-Bahn thätig; als Mitglied des Eisenbahn-Gesangvereins veranlaßt, seine Stimme ausbilden zu lassen, absolvirte er das Wiener Conservatorium als Schüler Gänsbacher's, wurde an das Hofop.-Theater eng., übersiedelte jedoch nach acht Monaten wegen Mangels an entsprechender Beschäftigung als 1. Heldentenor nach Linz, wurde nach erfolgreichem Gastspiel vom Herbst 1882 an das Carlsruher Hofth. eng., sang vorher noch in der Kroll'schen Oper in Berlin, wo sein frisches, schönes Organ Aufsehen machte, entfaltete in Carlsruhe unter Felix Mottl's Leitung auf das Beste seine Anlagen, gastirte nachmals in Frankfurt a. M., Cöln, Mannheim, Stuttgart u. s. w., wirkte in der Sommersaison 1884 im Covent Garden-Theater in London unter Hans Richter's Direction, wo er den Stolzing, Lohengrin, Erik, Florestan mit großem Erfolge sang. Im Sommer 1886 abs. er in Prag nochmals ein längeres Gastspiel; über ein Eng. jedoch wurde keine Einigung erzielt, so daß O. in seinem ehrenvollen Carlsruher Eng.-Verhältniß beharrte.

und unter kleineren Unglücksfällen entwickelte — das Doppel-Gestirn der Gesellschaft war das Ehepaar Adini-Aramburo (Primadonna und Tenor); 1883 erschienen außer den früher Genannten Lili Lehmann, die einstige Prager Kunstnovize, welche einst mit ihrer Schwester Marie in dem Miniatur-Theater zu S. Niclas gespielt und auf den Brettern des Landestheaters ihre schüchternen Versuche gemacht hatte, Rosa Papier von der Wiener Hofoper (Amneris, Orfeus u. s. w.) und Marie Wilt, (man sah u. A. die „Königin von Saba" mit der Wilt als Sulamith, Fr. Papier als Königin von Saba), 1884 Marie Lehmann, nunmehr bereits als „Fremde", und Minnie Hauck. Das Operetten-Repertoire bedurfte der Auffrischung und Belebung nicht; trotzdem hatte man auch auf diesem Gebiete mehrfachen Besuch. 1880 ließ sich das Carltheater-Ensemble Tewele's mit den Damen Klein und Schläger (nachmals Hofopernsängerinen), Streitmann, Horty, Schäfer, Marberg, den Herren Tewele, Knaack, Blasel, Eppich, Drucker u. s. w. mit mehren Specialitäten ihres Lustspiel-, Possen- und Operetten-Repertoires sehen („Donna Juanita" als Novität), ferner sah man Girardi, Carl Schenk (Gatten der Frau Schenk-Ullmeyer), im nächsten Jahre Hermine Meyerhoff und Bertha v. Csepcsanyi, 1884 Marie Geistinger (u. A. als Symon im „Bettelstudent").

In der Reihe der Schauspielgäste sehen wir zunächst im Herbst 1879 die Meininger mit einem inhaltreichen und interessanten Repertoire (Tell, Esther, Lindner's „Bluthochzeit", „Hermannschlacht", „Käthchen von Heilbronn", Cäsar, Björnson's „Zwischen den Schlachten", „Räuber", Molière's „Gelehrte Frauen", „Ahnfrau", „Prinz Friedrich v. Homburg") und stets gesteigerten Erfolgen, die sich in einer Brutto-Einnahme von 45.000 fl. und großen künstlerischen Eindrücken ausprägten und auf's Neue von Chronegk's Feldherrnblick zeugten; das Neustädter Theater, für welches die herzogliche Gesellschaft 12.000 fl. Zins an das Landestheater abführte, hatte selten glänzendere Zeiten gesehen. Schon im nächsten Jahre repräsentirte die Mimikertruppe Martinetti's mit ihrem Paradestücke „Mongo der Affe

von Brasilien" und eine „spanisch-andalusische Sänger- und Ballet-gesellschaft" eine wenig würdige Nachfolgerschaft der Meininger, die im September 1883 wiederkehrten und u. A. die Wallenstein-Trilogie, Arthur Fitger's „Hexe" (als Novität), das „Wintermärchen" und „Preciosa" brachten. Einzeln erschienen in dieser Aera Charlotte Wolter (wiederholt), welche u. A. die Zauberin am Stein und Assunta Leoni in Prag einführte und als Cameliendame, Marie Anne, Messalina u. s. w. Triumphe feierte, Friderike Bognár, die wir bereits als Saisongast kennen, Pauline Ullrich von Dresden, welche 1884—85 in ähnlicher Weise wie die Bognár in öfterer Wiederkehr über schlimme Zeiten hinweghalf und außer ihren bekannten Glanzrollen auch die Hortense im „Probepfeil" vorführte, Josefine Wessely, die der Kunst und dem Leben so früh Entrückte (sie spielte unter stets gesteigertem Beifall zu Beginn d. J. 1885 das Gretchen, die Jane Eyre, Jeanne d'Arc, Marianne in den „Geschwistern", Esther, Preciosa, Hero, Luise und das Clärchen), Hedwig Niemann-Raabe (mit Cyprienne), Marie Geistinger mit einem bunten Repertoire, das neben „Therese Krones", „Boccaccio", „Fledermaus" auch die Cameliendame und Marie Anne umfaßte, Josefine Gallmeyer, Ernestine Wegener, die u. A. als Cyprienne experimentirte, Bernhard Baumeister, Meixner, Bukovics, Mitterwurzer, Junkermann (mit seinem plattdeutschen Repertoire), Eichenwald, Girardi, Schweighofer u. s. w. Eine besondere Veranlassung führte Hermine Albrecht als Gast nach Prag. Das Gründungsjahr des deutschen Landestheaters war bekanntlich lange Zeit in widersprechender Weise angegeben worden: man schwankte zwischen 1883 und 1884, und eben das letztere Jahr war von der Prager Bühnenleitung nach älteren Angaben als das Jubeljahr in's Auge gefaßt worden. Da es dem Verfasser dieses Buches zu spät glückte, die actenmäßige Feststellung des richtigen Datums (21. April 1883) zu bewirken — diese Klarstellung erfolgte Mitte April, also wenige Tage vor dem thatsächlichen Jubeltag — so war eine würdige Feier des Tages nicht mehr zu ermöglichen; man begnügte sich an dem denkwürdigen Tage mit einer Aufführung von Lessing's „Emilia Galotti", d. h.

jenes Werkes, mit welchem am 21. April 1783 diese Bühne (damals das „National-Theater" des Grafen Franz Anton Nostitz) eröffnet worden war, und berief zur Darstellung der Titelrolle Frau Albrecht aus Wien;*) eine Beethoven'sche Ouverture leitete den Abend ein und deutete an, daß man in peinlicher Verlegenheit den bedeutsamsten Gedenktag des alt-ehrwürdigen Theaters nicht unbezeichnet lassen wollte und doch nicht zu begehen vermochte. Im nächsten Jahre (1884) sollte das Versäumte nachgeholt werden, die Verhältnisse aber lagen derart, daß auch dann an eine Feier in großem Style nicht zu denken war, und so ist das hundertjährige Jubiläum des deutschen Landestheaters in Prag ungefeiert geblieben.

---

*) Die Besetzung von „Emilia Galotti" am Jubeltage war folgende: Hettore Gonzaga-Gunz, Odoardo-Ernest, Claudia-Fiedler, Emilia-Hermine Albrecht, Appiani-Sauer, Orsina-Schamberg, Marinelli-Roll, Camillo Rota-Simon, Conti-Prechtler, Piro-Grauert, Battista-Siege, Kammerdiener-Dorner, Angelo-Dessoir. Der Zettel zeigte keinerlei Erinnerung an den denkwürdigen Tag.

XXIX.

Eine Katastrophe des deutschen Landestheaters. — Das Ende der Direction Kreibig.

(Besserung der Finanzlage in den ersten zwei Jahren der Directions-Stellvertretung. — Verlängerung des Kreibig'schen Directionsvertrags bis 1888 mit Edmund Kreibig als selbständ. artist. Leiter. — Verhängnißvolle Zwischenfälle; Einwirkung der Theaterbrände auf den Theaterbesuch; Umbau des Landestheaters; Concurrenz des čechischen Nationaltheaters. — Oberregisseur Feltscher. — Frictionen und Conflicte. — Wechsel in der Intendanz; Intendant Dr. Waldert. — Neues Deficit; Erhöhung der Abonnementspreise. — Die finanzielle Krisis im Sommer 1887; Unterhandlungen mit Angelo Neumann in Bremen. — Edmund Kreibig bleibt Bühnenleiter. — Neuregelung der Kanzlei und Regie. — Carl Skraup als Schauspiel-Regisseur und Directionssecretär. — Neue Aushilfe des Consortiums. — Skraup Oberregisseur und Administrationschef. — Lockerung der Disciplin. — Sauer-Jubiläum. — Erneute finanzielle Ansprüche Kreibig's; Wiederaufnahme der Unterhandlungen mit Neumann. — Edm. Kreibig weigert seinen Rücktritt. — Drohender Concurs. — Aufhebung der Curatel und des Sequesters. — Maßregelungen Kreibig's. — Der Landesausschuß beschließt die Berufung Neumann's. — Die Lage des Personals; Mitglieder-Versammlungen. — Die Direction wird Angelo Neumann verliehen. — Vergleichs-Arrangement mit Kreibig. — Das Ende der „Firma Kreibig".)

Als Edmund Kreibig im September 1879 unbeschadet der Firma seines Vaters die Leitung des deutschen Landestheaters übernahm, schienen sich, wie wir gesehen, die Dinge künstlerisch zum Besseren zu wenden, aber auch finanziell war der Beginn eines vielversprechenden Sanirungsprocesses zu constatiren. Kreibig jun. war mit Ernst und Eifer bei der Sache, das Publikum faßte wieder Vertrauen zu dem verloren geglaubten Theater; dem Director-Stellvertreter gelang es, durch Erhöhung der Einnahmen, Herabsetzung der Gagen bei neuen Contractsabschlüssen und Verminderung der Regiekosten in den ersten zwei Jahren seiner Amtsführung

25.000 fl. von dem durch das Consortium garantirten Betriebscapital (100.000 fl.) zurückzuzahlen und andere Geschäftsschulden Kreibig senior's im Betrage von 40.000 fl. zu tilgen. Als der Directions-Vertrag seines Vaters dem Ablaufe nahe war (der Contract erstreckte sich bekanntlich über die Zeit von Ostern 1876 bis Ostern 1882), stellte Edmund Kreibig das Ansuchen um eine neuerliche Verlängerung dieses Vertrags an den Landesausschuß. Mit Rücksicht auf die finanziellen Verbindlichkeiten der „Firma Kreibig", die das Erlöschen dieser Firma — so dürfte in diesem Falle wohl der präciseste Ausdruck lauten — illusorisch gemacht hätte, und in Würdigung der eifrigen Thätigkeit des Director-Stellvertreters, von welcher man sich Gutes für die Zukunft versprach, verhielt sich der Landesausschuß nicht ablehnend; in einer gemeinsamen Sitzung des Landesausschusses und der Erblogen-Besitzer (am 14. Mai 1881) wurde beschlossen, in eine Verlängerung des Vertragsverhältnisses mit der Direction Kreibig einzugehen und zwar in folgender Weise: 1. „Die Unternehmung des deutschen Landestheaters wird dem Director Eduard Kreibig auf weitere sechs Jahre beginnend mit 1. Juli 1882 contractlich wie bisher überlassen; 2. für den Fall seines Ablebens hat der Vertrag über die Theaterleitung auf die weitere Contractsdauer an dessen Sohn Edmund zu übergehen; 3. mit der selbständigen artistischen Leitung ist der bisherige Stellvertreter des Directors, Edmund Kreibig während der Contractsdauer zu betrauen, eventuell bei andauernder Verhinderung der Fortführung eine über Vorschlag des Intendanten vom Landesausschusse zu bezeichnende Persönlichkeit." Kreibig sen., dessen Name somit nach wie vor an der Spitze des „Unternehmens" genannt wurde, blieb in seinem ständigen Domicil zu Graz, ferne jedem Einfluß auf die Prager Bühnenleitung, die ausschließlich in den Händen seines Sohnes ruhte.*)

*) Eduard Kreibig hatte am Ostersonntag 1878, also noch in den Tagen seiner Herrschaft, im 68. Lebensjahre (geb. 1. Juli 1810 zu Prag) sein 40jähr. Jubiläum als Director gefeiert. Der Intendant Baron Peche und das Personal gratulirten. In der Adresse der Intendanz hieß es:

Das weitere Verbleiben der Direction war kaum entschieden, als eine Reihe verhängnißvoller Zwischenfälle — Ereignisse, deren Abwendung außerhalb des Vermögens der Bühnenleitung stand — die Situation auf's Neue verschlimmerte. Die im Sommer 1881 erfolgte Eröffnung des čechischen Nationaltheaters lenkte das Interesse mancher Kreise vom deutschen Landestheater ab; der Brand dieses Prachtgebäudes und im December darauf der Ringtheater-Brand in Wien wirkten derart einschränkend auf den Theaterbesuch, daß der Landesausschuß sich zur Gewährung einer Subvention von 30.000 fl. an beide Landestheater veranlaßt sah. Die Vorstellungen in dem Holzbau des Neustädter Theaters waren ganz in Frage gestellt,*) das deutsche Landestheater auf dem Obstmarkt aber mußte mit Rücksicht auf die gebotenen Sicherheits-

„Schaffend und bildend war Ihr Wirken an deutschen Stätten, stets der edlen Kunst geweiht, zum Frommen ihrer Jünger, zum Dank der Allgemeinheit. Die Intendanz, hocherfreut, theilnehmende Zeugin Ihrer Jubelfeier zu sein, bringt Ihnen hiemit die aufrichtigsten, innigsten Glückwünsche dar, welche zurückgreifen in die Vergangenheit und hinausreichen in die Zukunft zum weitesten Umfange der Erreichbarkeit.“ Auch eine Deputation des Consortiums, Verwaltungsausschusses und der artistischen Direction des čechischen Theaters erschien; an der Spitze des heimischen Personals gratulirte Sauer, der 22 Jahre vorher unter Kreibig seine Laufbahn begonnen hatte; Frl. Bichler überreichte als Ehrengeschenk einen silbernen Lorbeerkranz. Unter Jenen, deren „erster Director“ Kreibig war, waren auch Sonnenthal und Carl Treumann.

*) Schon im J. 1877 hatte es eine „Neustädter-Theaterfrage“ gegeben. Mit Ostern 1878 sollte nämlich der Vertrag der Thomé'schen Erben als Eigenthümer des Theatergebäudes mit Frau Franciska Bachhaibl als Eigenthümerin des Baugrundes zu Ende gehen; damit wäre auch der Contract Kreibig's mit den Thomé'schen Erben, wornach ihm das Theater zur Benützung überlassen wurde, gelöst worden. Neue Verhandlungen zwischen K. und den betheiligten Parteien zogen sich in die Länge, ja es war bereits die Rede davon, daß K. eine eigene Sommerbühne bauen, die Eigenthümer des Neust.-Th. aber ihr Haus einem selbständigen Pächter überlassen würden. Für diesen Fall nun lag ein Revers Thomé's vor, wornach das Neust. Th. stets nur an den Pächter des Landestheaters vergeben werden durfte, und auf Grund dieses Reverses verlangte K. die

Maßnahmen einem umfassenden Umbau unterzogen werden, der das alte Theatergebäude, namentlich dessen Bühnen- und Garderoberäume wesentlich erweiterte, durch eine Vermehrung der Ausgänge, Erbreiterung der Corridore und die Neuanlage äußerer Treppen die Entleerung des Hauses bei drohender Gefahr erleichterte. Dieser Umbau, welcher durch den Architekten Achill Wolff geleitet wurde und eine Summe von 324.700 fl. (gedeckt durch den Erlös für verkaufte Obligationen aus dem Domesticalfonds) verschlang, nahm mehre Monate in Anspruch, während welcher Zeit das Neustädter Theater allein die Heimstätte des Landestheaters war; eben in diesem Bretterhause aber fühlte sich das Publicum unsicher in einer Zeit der Theaterbrände und Theater-Paniken. Außerdem entfiel für die Zeit jenes Baues die Institution der Doppel-Vorstellungen, welche es der Bühnenleitung zur Erfrischung der Cassa ermöglichte, die Abonnenten im Haupttheater in der Stadt zu beherbergen und gleichzeitig ein lucratives Gastspiel „vor der Linie" im Neustädter Theater in Scene zu setzen. Erst am 2. October 1882 wurde das umgebaute und vergrößerte Haus auf dem Obstmarkt feierlich der Direction übergeben*) und zwei Tage später mit „Lohengrin" eröffnet. Im nächsten Jahre öffnete das wiedererbaute čechische Nationaltheater

---

Verweigerung des Consenses für einen anderen Pächter. Das Obergericht entschied im Proceßwege zu Gunsten des Directors, der jetzt einen neuen Vertrag mit den Verpächtern abschloß. 1882 protestirte der Bürgermeister der jungen Stadt „königliche Weinberge", in deren Bereich nun das Theater gehörte, gegen die Fortsetzung der Vorstellungen im Neust.-Th., eine Eigenmächtigkeit, die vom Landesausschuß zurückgewiesen wurde. Das Theater selbst überging durch Kauf 1882 an Dir. Kreibig, 1883 von diesem an den deutschen Theaterverein.

*) Man hatte aus Anlaß der Uebergabe des Hauses eine interne Feier arrangirt. Die Oberregisseure Roll und Feltscher begrüßten den Architekten Achille Wolff; Frl. Rénard überreichte demselben einen Lorbeerkranz. In dem „neuen" Hause erschien Alles freier und bequemer; die lebensgefährlichen Stufen, welche zum Parquet geführt hatten, waren verschwunden, man sah allenthalben elegante und zweckmäßige Ausgange, ebenso waren neue Aufgänge zu den Parterrelogen hergestellt, das Foyer präsentirte sich neu und elegant. Die erste künstlerische That in dem umgebauten Hause

seine Pforten, und deutlicher denn je offenbarte sich nun jene nationale Spaltung des Prager Theaterpublicums, das in seiner früheren Vereinigung dem alten ungetheilten Landestheater eine feste Basis war und auch nach der Trennung in seiner Mehrheit dem deutschen Landestheater treublieb, solange dasselbe durch die Güte seiner Leistungen, den größeren scenischen Apparat, das wechselreiche Repertoire und den größeren Fassungsraum dem im Interimstheater oder in beschränkten Sommertheatern untergebrachten čechischen Theater weit überlegen war. Nun trachtete das neue Nationaltheater, dessen Bau und innere Einrichtung an und für sich schon einen Anziehungspunkt für die indifferente Menge bildete, durch Ausstattungspracht, künstlerisch hervorragende Opernleistungen u. s. w. nicht nur den im deutschen Theater zurückgebliebenen Rest des čechischen Publicums sondern auch deutsche Elemente an sich zu ziehen, und die im Laufe der Zeiten immer stärker gewordene Abbröckelung von dem ehedem dominirenden deutschen Bevölkerungs-Element Prags erleichterte diese Bemühungen. Es hätte gewaltiger Anstrengungen, großer Leistungen bedurft, um das ehrwürdige Mutter-Institut der dramatischen Kunst in Prag vor diesem Ansturm, vor den zersetzenden Einflüssen einer ungünstigen Zeit zu bewahren, und eben in dieser Zeit schien der Leitung der Boden unter den Füßen zu schwinden. Um eine erhöhte Thätigkeit und Regsamkeit auf dem Gebiete des recitirten Dramas zu bewirken, hatte der Director-Stellvertreter, der bekanntlich die Opern-Regie persönlich besorgte, einen neuen Regisseur berufen, welcher — schauspielerisch unbeschäftigt — seine ganze Aufmerksamkeit auf das Rehie-Amt zu concentriren hatte. Hr. Anton Feltscher, dieser neue Regisseur, der nun an die Seite und zeitweise an die Stelle Roll's trat, war bekannt und geachtet in der deutschen Bühnenwelt. Nach langer und ehrenvoller Bühnen-Carrière hatte er als Oberregisseur am kaiserlichen Hoftheater in Petersburg eine ebenso verantwortliche als ange-

---

war die Aufführung des 2. Theils von „Faust“ mit Sauer als Faust, Fr. Schamberg-Helena, Frl. Bichler-Euphorion.

sehene künstlerische Stellung eingenommen und mit dem besten Erfolge ausgefüllt;*) von ihm erwartete man eine durch schauspielerische Neigungen und Pflichten unbeeinträchtigte, ersprießliche Regiethätigkeit. Er trat im September 1882 in Action und blieb bis Mai 1884 in seinem Amte, ohne Wunder wirken zu können unter Umständen, denen gegenüber nur die größte Energie und Autorität Erfolge erzielen konnte. Solchen Verhältnissen war Feltscher, ein älterer, an solide Hoftheater-Zustände gewohnter Herr, kaum gewachsen; es wurde zwar gearbeitet, mit der Quantität aber hielt die Qualität nicht gleichen Schritt. Auch die Geschäfts-Theilung im Regieamte war den größten Schwankungen unterworfen; Anfangs waltete Feltscher neben und mit Noll, ohne ausdrücklich als Oberregisseur gekennzeichnet zu sein, dann finden wir ihn als alleinigen Schauspiel-Regisseur (mit Simon als Substituten) und bald darauf traten abermals neue Regieverhältnisse ein. Frictionen, Conflicte und Processe zwischen Mitgliedern und Direction waren an der Tagesordnung und kamen, selbstverständlich nicht immer wahrheitsgetreu, in die Oeffentlichkeit; außerdem

*) Anton Feltscher, geb. 15. Febr. 1825 zu Riga, war vom Pfarramtscandidaten zum Schausp. geworden, verließ seinen Prediger in Hamburg und tauchte in Bremen als Kosinski auf, wanderte durch Deutschland und Oesterreich, ohne sein Glück zu finden, bis ihm ein Maecen den Unterricht bei Dr. Töpfer ermöglichte. Im Dec. 1844 trat er bei dem Dir. Grafen Hahn in Stade als Spiegelberg ein Eng. an, spielte dann in Schleswig-Holstein, bis er nach weiteren Künstlerfahrten in Deutschland infolge eines Debuts als Max Aufnahme in Weimar fand. Durch den Umgang mit Genast und Ackermann bildete er sich weiter aus, wurde ein tüchtiger Mortimer, Cäsar, Carlos, trat als Gast oder Mitglied an einer Reihe von Hoftheatern auf, wirkte von 1859 bis 1870 in Schwerin auch als Regisseur und erwarb sich die größten Verdienste um die Schaffung eines Musterensembles, das auch auf Gastspielreisen besondere Würdigung fand. 1870 schied er, vom Großherzog reich decorirt, gast. am Burgtheater, erkrankte jedoch, machte dann eine Gastspielreise, übernahm die Direction in Freiburg i. Br., hierauf die Oberregie in Cöln, von wo er an das deutsche kais. Theater in Petersburg kam und dort nach Königk-Tollert die maßgebendste Stellung erhielt. Feltscher starb bald nach seinem Abgange von Prag auf einer Besitzung in der Schweiz.

sah man den Theatersecretär, dem der größte und verhängnißvollste Einfluß auf den Director zugeschrieben wurde, im Gegensatze zu Regie und Personal und innerhalb der „Regie" selbst ernste Differenzen, Mißstände und principielle Gegensätze, wie sie ja schon früher zum zeitweiligen Ausscheiden Roll's vom Regie-Amte geführt hatten. Die Intendanz, welche bekanntlich in den Händen des mildgesinnten Freihrn. v. Peche ruhte, war nicht im Stande, solchen Zuständen zu steuern; Baron Peche wirkte vielfach versöhnend und vermittelnd, ein energisches Eingreifen jedoch war von ihm nicht zu erwarten, zumal sich der Landesausschuß selbst der Direction Kreibig gegenüber in fataler Situation befand und durch mannigfache Rücksichten in jeder Action gehemmt war. Als die geänderten politischen Verhältnisse, die Ausschließung des verfassungstreuen Großgrundbesitzes aus der Landesvertretung und am 12. Juni 1883 das Ausscheiden des Freihrn. v. Peche, eines edlen, gütigen aber keineswegs thatkräftigen Intendanten veranlaßten,*) trat der Advocat und verfassungstreue Landesausschuß-

*) Josef Carl Freiherr von Peche war als Sohn des Hofraths J. R. v. Peche am 2. August 1821 geb., wirkte Anfangs im Staatsdienst und zwar zuletzt als Staatsanwalt-Substitut und Staatsanwalt in Eger, übernahm sodann die Verwaltung seines Gutes Petrowitz und wurde Notar in Prag, 1861 in den böhm. Landtag gewählt, dem er mit kurzer Unterbrechung bis 1883 angehörte. Wiederholt in den Landesausschuß entsendet, wirkte er von 1872—83 als Intendant des deutschen Landestheaters. Ein eifriger Parteigenosse der Verfassungspartei und Vertreter der deutschböhmischen Interessen, war er auch ein werkthätiges Mitglied des Wahlcomités des verfassungstreuen Großgrundbesitzes und schied aus dem Landtage und Landesausschusse, als die deutsche Majorität desselben der čechischen wich und die deutsche Partei im Großgrundbesitze ohne Vertretung blieb. Seit 1877 war P., der 1868 den Orden der Eis. Krone 3. Classe erhalten, 1873 in den Freiherrnstand erhoben worden war, auch Oberdirector der böhmischen Sparcassa. Das Personal des deutschen Landestheaters verlor in ihm einen verehrten und liebenswürdigen Intendanten. Am 19. März 1884 überreichte ihm eine Deputation der Künstler eine Adresse, worin es hieß: „Der hehren Mission, die Ihnen geworden war, die Prager Bühne auf der Stufe eines nationalen Bildungsinstituts zu erhalten, wurden Sie nach allen Kräften gerecht; freudig und opferwillig setzten die Bühnenangehörigen

beisitzer Dr. Anton Waldert, in die Bresche und suchte den Einfluß der Intendanz auf das Theater durch ernstere Maßnahmen geltend zu machen, indem er schon im September eine, mannigfache Uebelstände rügende Zuschrift an die Direction erließ.

Besorgnißerregend machten sich nun aber auch die finanziellen Uebelstände geltend, die eine immer größere Ausdehnung angenommen hatten. Der Gagen-Etat hatte wieder die Höhe von 224.000 fl. erreicht, und an eine Herabminderung ohne Schädigung der künstlerischen Güte des Instituts war nicht zu denken. Dabei standen z. B. 1882 den Ausgaben im Betrage von 305.000 fl. nur eine Einnahme von 302.000 fl. gegenüber. Man suchte sich durch eine Erhöhung des Abonnementspreises zu helfen. Der Landesausschuß hatte am 27. December 1884 über die vom Intendanten vorgebrachten und unterstützten Wünsche der Direction genehmigt, daß bei dem für 1884 auszuschreibenden Abonnement auf 300 Vorstellungen nachstehende Preise einzuheben seien: für eine Loge ersten Ranges 1500 fl. (bisher 1350 fl.), für eine Loge zweiten Ranges 1200 fl. (bisher 1072 fl.), einen Fauteuilsitz 375 fl. (früher 350 fl.), Parterresitz 240 fl. (gegen 225 fl.), und zwar sollten diese 300 Vorstellungen vom 1. Jäner 1884 bis 30. November abgehalten werden, was eine Ermäßigung der Vorstellungen bei aufgehobenem Abonnement bedeutete. Ferner suchte die Direction um eine Erhöhung der Landessubvention und die Uebernahme der Kosten, welche ihr durch die behördlich

unter Ihrer Oberleitung ihr Bestes ein. Diese hehre Aufgabe, deren Lösung das deutsche Landestheater gerade unter den gegenwärtigen Verhältnissen nicht außer Acht lassen darf, zu verwirklichen, die Erfüllung dieser schönen Pflicht wurde uns umso leichter, als Sie, hochgeehrter Hr. Baron, mit rühmenswerther Herzensgüte sich bestrebten, allen Wünschen entgegenzukommen, nicht nur den ersten Künstlern sondern auch dem geringsten der Angestellten ein theilnehmendes Herz bezeigend. Nehmen Sie bei Ihrem Rücktritte, den wir tief und schmerzlich beklagen, unseren herzlichen und innigen Dank und die aufrichtige Versicherung entgegen, daß Ihr Name den Angehörigen des Prager Theaters unvergeßlich bleiben wird." — Baron Peche verschied, nachdem er am 20. Oct. 1885 seine Gattin (geb. Gräfin Ségur) durch den Tod verloren hatte, am 26. April 1886 zu Prag.

angeordneten vermehrten Sicherheits-Maßregeln erwuchsen, auf Rechnung des Landes an. Diesen Wunsch konnte der Intendant jedoch nicht befürworten. Zu Beginn des Sommers 1884 hatten die finanziellen Schwierigkeiten bereits einen solchen Grad erreicht, daß die Fortdauer des Kreibig'schen Contracts unmöglich schien und der Gedanke nahelag, die Direction einer anderen Persönlichkeit zu übertragen, deren finanzielle Verhältnisse hinreichende Garantien für eine Wiederherstellung geordneter Theaterzustände boten. Ging das Consortium und die Intendanz bei den bezüglichen Informationen und Verhandlungen auch mit größter Discretion und Vorsicht zu Werke, so konnte doch nicht verhütet werden, daß Gerüchte darüber unter das Personal und Publicum drangen und lebhafte Beunruhigung hervorriefen, das Vertrauen zu der Bühnenleitung und dem Theater überhaupt erschütterten. Der Director des Bremer Stadttheaters, Angelo Neumann, erschien um diese Zeit in Prag, und der Landesausschuß beschloß in seiner Sitzung vom 31. Juli, den Intendanten zu beauftragen, mit diesem beachtenswerthen Bewerber Verhandlungen einzuleiten, damit er mit 1. Sept. 1884 die Direction des deutschen Landestheaters übernehme. Man war zu Opfern entschlossen, um eine solche Entscheidung herbeizuführen und damit die theatralische und finanzielle Krisis zu beheben, die privaten ökonomischen Verhältnisse Kreibig's, an denen die betheiligten Kreise ein großes Interesse hatten und die verwickelten Verhältnisse des Theaters gleichzeitig zu ordnen. Die Prager Journale beschäftigten sich bereits angelegentlich mit der Theaterfrage, und die ernste Kritik verfehlte nicht, ihre Stimme dafür zu erheben, daß dem deutschen Theater in Prag, „einem würdigen Gliede im großen Organismus der deutschen Kunstwelt, einem geistigen Centrum der Deutschen in Prag und Böhmen, einer vornehmen Stätte deutscher Cultur, Sprache und Gesittung auf gefährdetem und umstrittenen Boden", endlich eine künstlerisch und literarisch bedeutende Leitung gegeben werde. Und in der That, gerade die Zeit, da das Deutschthum in Böhmen nicht mehr wie ehedem sorglos in dominirender Position dastand, da es sich vielmehr, von den Wogen des Slaven-

thums umbrandet, vielfach eingeengt, einer Position nach der anderen beraubt sah, war schlecht gewählt zu einer Krisis des deutschen Landestheaters, der ehrwürdigen Hochburg deutscher Kunst in Böhmen.

Doch die Lösung war noch ferner als man glaubte. Angelo Neumann, dem die maßgebenden Kreise eine Fülle von Vertrauen entgegentrugen, erhielt von dem Senat der freien Stadt Bremen die angesuchte Entlassung nicht, und die Verhandlungen, in deren Verlaufe das Consortium bereits auf sein Pfandrecht auf den Fundus verzichtet hatte, zerschlugen sich. Edmund Kreibig blieb an der Spitze der Prager Bühne, und zwar in ernster Lage, welche die höchsten Ansprüche an seine Klugheit und Kraft stellte. Treffliche Künstler und Künstlerinen (die Damen Lehmann und Klein, Schebesta und Stoll) waren dem Institute verloren und nicht zu ersetzen; die Zurückgebliebenen waren in dem Vertrauen zu der Sache erschüttert, der sie dienten. Mit 1. Aug. 1884 hatte Kreibig, um Kanzlei und Regie zu regeln, einen Mann an seine Seite berufen, von dessen Ergebenheit und ehrlichen Absichten er überzeugt sein durfte; es war der Schauspieler und Schriftsteller Carl Skraup, dessen Amt zunächst ganz ungeregelt und unklar schien. C. Skraup, der Sohn des greisen Capellmeisters Johann Nepomuk Skraup, aufgewachsen in der Prager Theater-Atmosphäre,*) erfüllt von den besten Absichten, war von

*) Carl Skraup ist 1851 in Prag geboren, diente als Cadet im 10. Feld-Artillerie-Regiment und erwählte 1871, von Kühns geprüft, den Theater-Beruf. Nachdem er das erste Jahr auf kleineren Bühnen „prakticirt" hatte, fand er Engagement am Hoftheater in Oldenburg, wurde 1874 zu einem Probegastspiel an's Burgtheater berufen, aber als „derzeit noch unreif" nicht eng., worauf er in Nürnberg, Zürich, Amsterdam, Breslau und Brünn wirkte, bis er 1879 als Liebh. an das deutsche Landestheater nach Prag eng. wurde. Da er keine entsprechende Beschäftigung fand, nahm er nach sechs Monaten selbst seine Entlassung, um abermals nach Breslau, dann nach Freiburg i. B. zu gehen. 1881 vermälte er sich mit der am Prager Niclastheater künstlerisch emporgewachsenen anmuthigen Schauspielerin Frl. Leuthner, unterordnete nunmehr seine Carrière jener seiner Frau und widmete sich vorwiegend einer instructiven und schriftstellerischen

vorneherein in zweifelhafter Stellung, da es der Director-Stellvertreter längere Zeit vermied, seine Functionen zu präcisiren und ihn den nächstbetheiligten Personen als Functionär der Regie und Kanzlei vorzustellen. In ersterer Sphäre sah er sich als „Schauspielregisseur" neben einen anderen Schauspiel- und Oberregisseur, in der Kanzlei neben den mit großen nicht-officiellen Machtbefugnissen ausgestatteten Secretär Kersch gestellt, und es war nicht leicht, das Actionsbereich jedes der Beiden abzugrenzen. Bezeichnend ist es, daß der neue Regisseur dem Kanzleivorstand als Schauspielregisseur, dem Oberregisseur Roll aber als Secretär präsentirt wurde. Auf dem Gebiete des Schauspiels veranlaßte die doppelte Regie eine erhöhte Thätigkeit; die Proben wurden mit Feuereifer betrieben, doch machten sich nur zu bald auch Uebelstände geltend, indem der bisherige alleinige Oberregisseur Roll, in seiner Autorität verletzt und in seinen Functionen beeinträchtigt, sich dagegen sträubte, unter der Regie Skraup zu spielen. Im Personale war längst eine gewisse Lockerung der Disciplin eingetreten, welche eine unbedingte Hingabe an das Institut, die opferwillige Uebernahme von Partien zum Besten des Ganzen immer seltener machte. Die Sicherung des Novitäten-Repertoires für die Wintersaison begegnete finanziellen Schwierigkeiten, da die Prager Bühne für mehre Monate mit den Autoren-Honoraren im Rückstande war, eine Differenz, die nun von Skraup als Vertrauensmann und Bevollmächtigter der Direction beglichen wurde. Um die Mittel zur Deckung des Gagen-Etats zu beschaffen und neue Personal-Acquisitionen zu ermöglichen, appellirte Skraup

---

Thätigkeit. Er folgte seiner Frau in deren Eng. an die Hoftheater in Dresden und Petersburg, wo er das Unglück hatte, in drei Tagen die Gattin, deren Mutter und sein Kind erster Ehe infolge einer epidemischen Diphtheritis zu verlieren. Gebrochen durch diesen Schicksalsschlag, beschloß er, der Bühne gänzlich zu entsagen und sich in Prag als Schriftsteller eine Existenz zu begründen. Doch war sein Interesse für das Theater nicht geschwunden, und muthig wagte er sich an die ihm von Kreibig gestellten neuen schweren Aufgaben heran. Er wurde nach dem Zusammenbruche der Kreibig'schen Direction Professor der Declamation am Prager Conservatorium und wirkte außerdem als Theaterschriftsteller.

im Namen der Direction an ein Mitglied des bisherigen Consortiums, dessen Opferwilligkeit in Anbetracht künstlerischer und nationaler Interessen bewährt war, den Fabrikanten Alexander Richter, um von ihm im Interesse eines den Deutschen Böhmens so werthvollen Instituts Hilfe zu erbitten. Und diese Hilfe wurde großmüthig gewährt: Regisseur Skraup wurde aufgefordert, den Männern, welche sich mit Richter entschlossen, dem Theater nochmals beizuspringen, Reformpläne zu entwickeln und die Höhe der schwebenden Schulden anzugeben. Auf Grund der Angaben des Director-Stellvertreters Kreibig konnte Skraup annehmen, daß mit einer Summe von 40.000 fl. die Tilgung der Schulden und bei gleichzeitiger Erhöhung der künstlerischen Leistungen allmälig auch die Beseitigung des Deficits zu ermöglichen wäre. In Bezug auf die Oper mußte er für die nächste Saison Dispens Namens der Direction erbitten, da bei der vorgeschrittenen Zeit (October 1884) gute Engagements kaum zu erhoffen waren, dagegen wurde eine vermehrte Thätigkeit auf dem Gebiete des recitirten Dramas in Aussicht gestellt. Die Herren — und zwar Alex. Richter, Dr. Schmeykal, Dr. Waldert und Dr. Zunterer — forderten für einzelne Mitglieder solche Gageabzüge, die contractlich möglich waren, sowie die Bestellung Skraup's zum Oberregisseur, betraut mit ausgedehnten künstlerischen und administrativen Functionen, und willigten in die Zahlung der begehrten 40.000 fl., wobei sie jedoch ausdrücklich erklärten, ein weiterer Zuschuß würde absolut nicht bewilligt, im Falle wiederholter Forderungen vielmehr der Stab über die Direction Kreibig gebrochen und die Verhandlungen mit Angelo Neumann abermals aufgenommen werden. Damit war der Bühnenleitung nochmals Gelegenheit geboten, sich zu erheben; Edmund Kreibig acceptirte alle Bedingungen der Hilfsgruppe, stellte mit 1. Oct. Herrn Carl Skraup dem Personale als „Oberregisseur" vor, bewilligte dem Theater-Secretär Kersch, dessen Einfluß und Wirkungssphäre bereits eine wesentliche Einschränkung erfahren hatte, die erbetene Entlassung und installirte den neuen Oberregisseur auch als „Dramaturgen, Directions-Secretär und Administrations-Chef" —

ein Ueberfluß von Titeln, der als schwere Bürde auf dem glücklichen Träger lasten mußte. Zunächst schien das Nebeneinander von zwei Oberregisseuren, denen ja eigentlich noch Dir. Kreibig als Oberregisseur der Oper zuzuzählen war, unhaltbar; wohl war versucht worden, die Actions-Sphären Beider insofern auseinanderzuhalten, daß Roll vorwiegend die Tragödie, Skraup vorwiegend das Conversationsstück und im Verein mit dem Director die Oper leiten sollte (ein Lesecollegium, bestehend aus den Herren Roll, Skraup, Kühns, Dessoir, Martinelli, sollte die Beurtheilung eingereichter oder zur Aufführung vorgeschlagener Stücke besorgen); doch wurde eine solche Abgrenzung schon dadurch illusorisch, daß sich Roll dagegen sträubte, Skraup als „Oberregisseur" anzuerkennen und Rollen entgegenzunehmen, die ihm von diesem zugetheilt waren. Andere innere Zerwürfnisse und Differenzen kehrten zahlreich wieder; die Disciplin erlitt neue Erschütterungen, wichtige Fächer wie jenes des ersten Tenors und der Heroïne konnten nicht besetzt werden — erst mit 1. Mai 1885 durfte man ein completes Personal erwarten. Mehr denn je beschäftigte sich die Oeffentlichkeit mit den Mängeln, Schäden und abnormen Zuständen des deutschen Landestheaters, zumal wenig gethan wurde, diese Zustände mit einem wohlthätigen Schleier zu verhüllen. So zeigte zu Beginn des Jahres 1885 Oberregisseur Roll offen an, „daß er wegen mannigfacher, die Disciplin erschütternder Vorgänge sowie wegen der einer würdigen Inscenirung des „Macbeth" entgegengesetzten Schwierigkeiten von der Oberregie zurücktrete und dies der Intendanz sowohl als der Direction mitgetheilt habe. Die Direction ihrerseits protestirte gegen diese Erklärung und erhob gegen den Oberregisseur den Vorwurf, er sei es gewesen, der einfach die gegebene Zeit zur Vorbereitung nicht genützt und der Direction und dem Oberregisseur Skraup Hemmnisse in den Weg gelegt habe, eine andere Disciplinlosigkeit aber bestehe am deutschen Landestheater nicht.

Unter all' diesen widrigen Verhältnissen hatte man doch ab und zu glückliche und würdige Thaten zu verzeichnen, denn an rastlosem Eifer in der Directions- und Regie-Arbeit ließ es Edmund

Kreibig, ebenso eifrig unterstützt von Carl Skraup,*) auch in den ungünstigsten Zeiten nicht fehlen, und den beiden Oberregisseuren fehlte es keineswegs an Geschick, um Gutes und Vorzügliches zu leisten. So sah man im August 1884 zur Goethe-Feier eine interessante Aufführung des zweiten Theiles von „Faust" in der Einrichtung von A. Marks mit der Musik von Pierson, besetzt mit Roll als Mefisto, Sauer als Faust, Frl. Meyer als Helena. Die Monate October, November und December ließen sich sogar entschieden erfolgreich an. Mit Pauline Ullrich in Dresden war — zum Ersatz der mangelnden Heroïne — ein viermaliges Gastspiel per Monat vereinbart, im December interessirte und „zog" Josefine Wessely, und das Lustspiel-Repertoire hatte an dem „Raub der Sabinerinen" einen „Cassa-Magnet" gewonnen, so daß das Abonnement pro 1885 keineswegs, wie befürchtet worden war, sank, sondern sogar eine Steigerung erfuhr. Einen

*) Die Intendanz stellte Carl Skraup über seine Thätigkeit das folgende Zeugniß aus: „Von der Intendanz des königl. deutschen Landestheaters in Prag wird hiemit bestätiget, daß Herr Carl Skraup aus Prag in der Zeit vom 1. September 1884 bis Ende Mai 1885 als Oberregisseur am deutschen Landestheater angestellt war. Diese Anstellung ist zu dem Zwecke erfolgt, damit Herr Skraup die in der Leitung dieses Kunstinstitutes eingerissene Zerfahrenheit beseitige, an deren Stelle eine strenge Disciplin unter dem gesammten Bühnen- und technischen Personale einführe, und nach und nach das Repertoire den gerechten Ansprüchen des Publicums und der Kritik entsprechend gestalte. Zu diesem Behufe wurden ihm viele weit über den Wirkungskreis eines Oberregisseurs hinausgehende Befugnisse eingeräumt. Es wird hiemit bescheiniget, daß Herr Karl Skraup diesen in ihn gesetzten Erwartungen entsprochen und bewiesen hat, daß er alle zur Führung eines großen Theaters nöthigen persönlichen Eigenschaften besitze. Das deutsche Landestheater hat unter seiner unmittelbaren Leitung in der That einen erfreulichen Aufschwung genommen, und wenn derselbe nicht von Dauer gewesen, wenn dessenungeachtet der damaligen Direction des deutschen Landestheaters nicht mehr geholfen werden konnte, so muß dies zunächst den zerrütteten finanziellen Verhältnissen dieser Direction zugeschrieben werden, welche den eifrigsten und bestgemeinten Bestrebungen des Herrn Carl Skraup unüberwindliche Hindernisse in den Weg gelegt haben. — Prag, am 26. September 1885. Dr. Waldert, Intendant."

glanzvollen Abend bedeutete auch der 19. November 1885, an welchem das 25jähr. Jubiläum Edmund Sauer's als Mitglied der Prager Bühne gefeiert wurde. Sauer, einer jener Künstler, die in ihrer Güte und Popularität an die Tage Bayer's und Polawsky's mahnten und als Säulen des Instituts tröstend noch in diesen Tagen emporragten, hatte mit unverminderter Kraft und im unbeschränkten Besitze allgemeiner Sympathien das Fach des ersten Helden verwaltet, in der Tragödie, im Conversationsstück und Lustspiel künstlerisch gediegene Leistungen geboten und war so in ganzer Kraftfülle zum Jubilar emporgewachsen. Am Jubiläums-Abende spielte er den Kean und wurde fast erdrückt von Ovationen. Deputationen des deutschen Theatervereins, der Concordia, des deutschen Casinos, Telegramme von Nah und Fern langten ein; die Cassa hatte einem unerhörten Ansturm Stand zu halten; die deutschen Vereine, deren Zwecke Sauer stets in uneigennütziger Weise gefördert hatte, waren zahlreich vertreten, im Hause wurde ein Gedicht von Julius Kehlheim vertheilt. Der Jubilar spielte seine Rolle unter fortwährenden Beifallsstürmen, überschüttet mit einer Blumenfülle, und richtete eine mit neuem Beifall begrüßte Dankrede an das Publicum, worin er an seinen Entwickelungsgang in Prag, an seine Collegen von 1859 u. s. w. pietätvoll erinnerte. Bei der Nachfeier auf der Bühne hielt in Anwesenheit des Gesammt-Personals der Intendant Dr. Waldert eine Ansprache an den Gefeierten, worin er ihn als „Säule des Instituts" kennzeichnete und die Aufnahme seines Porträts (als Posa) in die Ehren-Galerie des Theaters ankündigte; auch überreichte der Intendant eine Adresse. Nach dem Intendanten beglückwünschte der Director, hierauf Kühns im Namen der Collegen den Jubilar, einen prachtvollen Lorbeerkranz überreichend, dessen Blätter die Titel von 25 Glanzrollen Sauer's zierten. Bei dem Festbankett der Concordia vermehrte noch ein Silberpocal die Fülle der Festgeschenke. Sauer hat in dem Vierteljahrhundert seiner Prager Thätigkeit von 1859 bis 1871 jugendliche Helden, von 1871 bis 1885 Helden und erste Conversationsliebhaber und die ganze „Scala" der Idealgestalten der großen Dichter (Carlos

und Posa, Romeo und Mercutio, Mortimer und Leicester) gespielt, im Alter von 22 Jahren bereits eine hervorragende künstlerische Stellung eingenommen und konnte nach seinem Abgange von Prag am Berliner Hoftheater 1886 sein Gastspiel in derselben Rolle eröffnen, in der er 1864 an derselben Stelle sein Gastspiel begonnen hatte: als Uriel Acosta. Die Berliner Hofbühne fesselte den Künstler, der nach dem neuerdings geänderten Statut des Prager Pensionsfonds hier bereits „voller Pensionär" (mit 1600 fl. Jahresbezügen) geworden war und berief ihn an die Stelle Berndal's, — eine hervorragende Position, die Sauer mit Auszeichnung behauptet.

Der glanzvolle Ehren-Abend Sauer's mochte unter den Getreuen des deutschen Landestheaters wehmüthige Empfindungen hervorrufen, denn trotz vorübergehender Erfolge wurde es immer wahrscheinlicher, daß das altehrwürdige Institut einer Katastrophe nicht mehr fernstehe. Am 1. Jäner forderte Kreibig jun. die Tilgung einer alten Schuld von 6000 fl., welche in dem letzten Schulden-Ueberschlag nicht enthalten war; das „Consortium", welches die Abonnements-Gelder in Verwahrung hatte, setzte dieser Forderung eine entschiedene Ablehnung entgegen, und in der Ueberzeugung von der Unmöglichkeit einer Sanirung dieser Zustände, wurde in den maßgebenden Kreisen die Herbeiführung eines Directionswechsels beschlossen. Im Februar 1885 suchte der Intendant den Director-Stellvertreter (und damit selbstverständlich auch den „Unternehmer") Kreibig zum Rücktritt zu bewegen, ohne sein Ziel zu erreichen.

„Ich nehme mir die Freiheit" — antwortete unter dem 26. Febr. Edmund Kreibig jun. — „zu erklären, daß ich mich weder vom moralischen noch künstlerischen noch finanziellen Standpunkte aus veranlaßt sehe, von meinem Contracte vor Ablauf desselben zurückzutreten. Ich kann beruhigt in die Zukunft sehen mit dem Bewußtsein, Alles gethan zu haben, das Interesse des Instituts zu heben und zu fördern. Nachdem ich erwarten kann, daß mir in diesem Bestreben keine Schwierigkeiten bereitet werden, sehe ich mich veranlaßt, nochmals zu erklären, daß ich an einen Rücktritt von der Direction nicht denke."

Wohnte auch diesen Worten eine Berechtigung insoferne inne, als Kreibig jun. thatsächlich mit großem Fleiß sein künstlerisches

Amt verwaltet hatte, so war es doch klar, daß die Direction nur mit außerordentlichen Opfern und wenig Aussicht auf dauernden Erfolg noch ferner zu halten war und daß die Lage der Bühne zu den größten Befürchtungen berechtige. Die Kunde von dem wahren Stande der Dinge war zudem in die Oeffentlichkeit und vor Allem unter das Personal gedrungen. Man wußte, daß nunmehr Kreibig geopfert sei, daß die Beziehungen zu Angelo Neumann wieder aufgenommen seien, und eine zunehmende Lockerung der Disciplin sowie jedes künstlerischen Eifers in dem einer ungewissen Zukunft preisgegebenen Personal, Apathie des Theaterpublicums und Erhöhung des Deficits waren die Consequenzen dieser Sachlage. Der Concurs der Direction war kaum mehr zu vermeiden. Mit Ende März 1885 wurde die Curatel des Consortiums und die Sequestration aufgehoben, hierauf ein Vergleichs-Arrangement zwischen der Direction und allen betheiligten Factoren angebahnt. Im April und Mai gerieth bereits — ein unerhörtes Ereigniß an diesem Institut — die Gagenzahlung in's Stocken; man mußte um jeden Preis zu Ende kommen! Am 8. April erstattete der Intendant Dr. Waldert dem Landesausschusse Bericht „über die durch die gegenwärtige Direction Kreibig verschuldete überaus ungünstige Situation des deutschen Landestheaters". Unter diesen Verhältnissen — erklärte er — könne es nicht weitergehen; wenn keine Aenderung einträte, würde er im nächsten Halbjahre die Entziehung der Subvention beantragen. Die Auszahlung der Abonnementsgelder sei dem Director von 6000 auf 4000 fl. reducirt, auch sei derselbe durch die Intendanz brieflich verständigt worden, daß sich dieselbe genöthigt sähe, Strafen über ihn zu verhängen, wenn er in Zukunft Theaterkräfte von der Qualität einiger der letzten Debutantinen für das Fach der Coloratursängerin auftreten lassen würde, deren Unfähigkeit bei der Probe ersichtlich sein mußte; ebenso würden Strafen über die Direction verhängt werden, falls bei großen Opern entgegen den contractlichen Verpflichtungen das Orchester unverstärkt bleiben würde. Der Landesausschuß nahm diese Mittheilungen genehmigend zur Kenntniß. Zwei Tage später beschäftigte sich auch der neue deutsche

Theaterverein — dessen Entstehung und Zweck im nächsten Abschnitt dargelegt werden soll — als nunmehriger Eigenthümer des Neustädter Theaters mit der herrschenden Krisis. Kreibig jun. hatte zu Beginn der letzten Saison um Erlaß des Pachtzinses für dieses Theater angesucht; der Ausschuß aber hatte die Erledigung dieses Gesuchs von dem Eindrucke der Theaterführung abhängig gemacht. Nun erfolgte eine ablehnende Entscheidung und wurde überdies der Direction bedeutet, daß ihr vor Befriedigung der Forderungen für die Jahre 1884—85 die Benutzung des Neustädter Theaters nicht gestattet werden dürfe. Am 20. April traf Angelo Neumann in Prag ein, begann die Unterhandlungen mit der Intendanz, zeigte jedoch nachträglich an, daß er erst mit 1. August die Leitung der Bühne übernehmen würde, welche bis Ende Juni in der Verwaltung Kreibig's oder eines Regiecollegiums bleiben möge. In der Landesausschußsitzung vom 9. Mai, welcher die Logenbesitzer Fürst Carlos Auersperg, Ernst Graf Waldstein-Wartenberg, Oswald Graf Thun-Hohenstein, Albrecht Graf Kaunitz-Rietberg persönlich beiwohnten, während Fürst Camill Rohan und Graf Erwein Nostitz durch Bevollmächtigte vertreten waren, trug Dr. Waldert seinen Bericht über die Verhandlungen mit dem künftigen Director vor; für Kreibig trat nur mehr Fürst Carlos Auersperg ein, aber auch die Bedingungen Neumann's wurden wenig annehmbar befunden. An demselben Tage fand über Einladung des Intendanten eine Künstlerversammlung zur Stellungnahme in dieser acuten Krisis unter Vorsitz des Schauspielers Geiger statt, in welcher folgender Beschluß gefaßt und dem Intendanten mitgetheilt wurde:

„Trotzdem uns das Bewußtsein trägt, die gegenwärtige mißliche Lage nicht verschuldet zu haben, sind wir doch bereit, zur Aufrechterhaltung dieses Kunstinstituts während des Sommers eventuelle Opfer zu bringen unter der Bedingung, daß die aus unseren Verträgen sich ergebenden Rechte im vollen Umfange gewahrt bleiben. Wir sehen weiteren Verständigungen der Intendanz vertrauensvoll entgegen und zeichnen ꝛc.“

Eben in letzterer Hinsicht aber, in Hinsicht der Uebernahme und Respectirung ihrer Verträge, drohten dem Personal Gefahren, wie sie am Prager Theater seit undenkbarer Zeit nicht gekannt

worden waren. Die kommende Direction sträubte sich beharrlich dagegen, das Personal zu übernehmen; sie verweigerte auch nach wie vor die sofortige Uebernahme des Theaters und die verlangten Preise für den Kreibig'schen Fundus. Das deutsche Landestheater zu Prag befand sich in der unwürdigsten Situation, in der es jemals gewesen: tiefe Entmuthigung beherrschte seine Künstlerschaar, dunkel lag die Zukunft vor einem Institute, das länger als ein Jahrhundert der Stolz des Landes und Prags sein konnte. Edmund Kreibig machte nochmals verzweifelte Anstrengungen, das sinkende Schiff und seine Direction zu retten. In der Landesausschußsitzung vom 13. Mai hatte der Intendant über die Bitte des bisherigen Directors zu referiren, daß ihm die aus den Abonnements-Geldern monatlich auszufolgenden Quoten nicht wie bisher nach Ablauf des Monats postnumerando sondern in anticipando-Raten ausgefolgt würden; nach Genehmigung dieses werde er Vorschläge zur Besserung der Theaterzustände erstatten. Der Landesausschuß lehnte ab, da die postnumerando-Zahlung zur Sicherung der Abonnenten nothwendig sei und Reformvorschläge jetzt zu spät kämen. Damit war der Untergang Kreibig's besiegelt. Nochmals trat das Personal am 14. Mai unter dem Vorsitze Martinelli's zu einer bewegten Berathung zusammen — seine Existenz stand auf dem Spiele!

Der Intendant Dr. Waldert vertrat den Landesausschuß und machte den Versammelten wenig erhebende Eröffnungen. Das deutsche Landestheater — erklärte er — führe wohl den Namen „Landestheater", sei aber, was die finanzielle Leitung betrifft, eigentlich ein Privattheater, bei welchem die Contracte mit der Direction stehen und fallen. An der gegenwärtigen Lage sei der Landesausschuß ebenso wie das Personal unschuldig; die Verhandlungen mit Neumann seien derzeit sistirt, da sich neue Differenzen mit Kreibig ergeben hätten, welcher 60.000 fl. als Ablösungssumme einzig für den fundus instructus verlange, während Neumann aus dieser Summe auch die rückständigen Forderungen des Personals und sonstige Schulden beglichen wissen wollte. Den Beschlüßen der Bühnenangehörigen müsse es der Intendant überlassen, ob sie unter den jetzigen Verhältnissen weiterzuspielen oder ihre Thätigkeit einzustellen gedächten. Der Landesausschuß könne keine Garantie für ihre fälligen und weiteren Bezüge übernehmen. — Dr. A. Kaufmann als Vertreter Kreibig's ermahnte die Versammelten,

treu bei der Firma Kreibig auszuharren, der es vielleicht doch noch möglich würde, sich Mittel zur Klärung und Besserung der Lage zu beschaffen. — Der Intendant legte sein Verhalten gegenüber dem bisherigen Director dar; die Abonnement- und Subventions-Quote pro Mai habe demselben umsomehr verweigert werden müssen, weil diese Quote theils für Steuern, theils für rückständige Pensions-Beiträge und Feuerversicherung, für Vorschüsse zur Befriedigung des Chor-, Orchester- und Unterpersonals vollständig aufgegangen sei, so daß selbst, wenn der Landesausschuß am 1. Juni praenumerando zahlen würde, dem Director nur 9000 fl. zur Disposition ständen, während er 16.000 fl. bedürfe. — Oberregisseur Roll fand den Landesausschuß nicht so völlig schuldlos an der gegenwärtigen Krisis, da er der Firma Kreibig trotz deren constatirter Insolvenz und Unfähigkeit das Theater auf sechs Jahre ohne Concurs-Ausschreibung wieder verliehen habe.

Dem Antrage Roll's entsprechend, begab sich eine aus diesem, dann den Herren Kühns und Dessoir bestehende Deputation zu dem Oberstlandmarschall Georg Fürsten Lobkowitz, um diesem hohen Functionär den Beschluß des Personals, seine Thätigkeit einzustellen, mitzutheilen. Der Fürst sah die einzige Möglichkeit, eine drohende Theatersperre zu verhüten, in dem Rücktritt Kreibig's, dem bereits opferwillige Männer ein Vermögen ohne Resultat zur Verfügung gestellt hätten und dem eine neue finanzielle Hilfe nichts fruchten könne. Wenig ermuthigt, setzte das Personal seine Berathungen, zu denen auch Angelo Neumann geladen wurde, fort, ermahnte Kreibig zur Erfüllung seiner Zahlungsverbindlichkeiten, widrigenfalls die Thätigkeit der Mitglieder eingestellt würde, und beschloß, vorläufig bis 21. Mai weiterzuspielen. Als Vertreter der Bühnenangehörigen für die Unterhandlungen zwischen dem Intendanten und Dir. Neumann wurden Dessoir, Geiger und Martinelli designirt. Endlich, als die Verwirrung allgemein und verhängnißvoll zu werden drohte, erfolgte die definitive Lösung der Directions-Frage. In einer am 18. Mai stattgehabten Conferenz unter Theilnahme des Oberstlandmarschall-Stellvertreters und Intendanten Dr. Waldert, des Consortiums-Vertreters Dr. Zunterer, der beiden Directoren Neumann und Kreibig jun. und deren Anwälte kam eine Vereinbarung in dem Sinne zu Stande, daß Kreibig die Direction bis Ende Mai führe, im Juni die finanzielle Administration an Neumann

übergehe, im Juli die Bühne gesperrt bleibe, mit 1. August aber die Direction Angelo Neumann definitiv in Action trete. Die rückständigen Gagen hatte Kreibig aus der Ablösungssumme von 60.000 fl. zu bestreiten, von dem Rest waren die neuen Schulden des bisherigen Directors mit 20 bis 25% zu begleichen. In der Landesausschußsitzung vom 21. Mai, welcher die Logenbesitzer Grafen Thun, Kaunitz und Nostitz beiwohnten, wurde der 10jährige Vertrag mit Angelo Neumann genehmigt; specielle Bedingungen lauteten dahin, daß ihm die Landessubvention in derselben Höhe wie für das čechische Landes- und National-Theater gewährt sei und sein Nachfolger den Fundus mit denselben Modalitäten zu übernehmen habe, wie er ihn von Kreibig übernehme. Die Unterfertigung erfolgte in der Sitzung des verstärkten Landesausschusses am 30. Mai. Einen Tag später verabschiedete sich die Direction Kreibig mit einer Vorstellung der Offenbach'schen komischen Oper „Hoffmann's Erzählungen"; das Personal versammelte sich nach der Vorstellung auf der Bühne und sagte durch den Oberregisseur Skraup dem scheidenden Bühnenleiter Lebewohl, welcher seinerseits seinem Danke für den bis zum letzten Augenblick bewährten Pflichteifer der Mitglieder Ausdruck lieh. Damit schwand „die Firma Kreibig" von der Leitung des deutschen Landestheaters in Prag. Der nominelle Unternehmer und Director Eduard Kreibig hatte keine Gelegenheit, sich von der Bühne, welche er vor neun Jahren hoffnungsfreudig übernommen, zu verabschieden; er war in seiner stillen Urlaubs-Station Graz fern den wechselvollen und trüben Ereignissen, welche, durch sein eigenes Unglück, sein eigenes finanzielles und künstlerisches Ende eingeleitet, bis zu einer Katastrophe des Prager Theaters führten. Die Prager Direction hatte sein an Glück und Erfolgen reiches, langes Bühnenleben in tragischer Weise abgeschlossen; ein gebrochener, beklagenswerther Mann, ist der Greis von Prag geschieden. Sein Sohn Edmund, der unter dem officiellen Titel des „Director-Stellvertreters" vom Sept. 1879 bis 31. Mai 1885 die thatsächliche Leitung der Bühne führte, hat seine Fehler und Mißgriffe schwer gebüßt; wenn wir ihm Gerechtigkeit widerfahren lassen, müssen wir aber hervorheben, daß

nicht Mangel an künstlerischem Eifer, an Thätigkeit und ehrlichem Wollen seinen Untergang herbeigeführt hat, daß er unter anderen finanziellen Verhältnissen, auf solider materieller Basis, jederzeit unterstützt von ehrlichen, berufenen Rathgebern, mit mehr Geschick, wohlgesinnten Rath zu befolgen, mit mehr Klugheit, Menschen- und Weltkenntniß seine Bühnenleitung einem besseren Ende, die Prager Bühne einer besseren Verfassung zugeführt hätte. Entblößt von allen Mitteln, stand die Familie Kreibig nach dem Zusammenbruche ihrer „Firma" da; die Gattin des greisen Directors ertheilte in Graz dramatischen Unterricht, Edmund Kreibig jun. ist nunmehr als Regisseur bei der Pollini'schen Theater-Unternehmung in Hamburg engagirt.

XXX.

Director Angelo Neumann.

Wagner's Nibelungen und das Don Juan-Jubiläum in Prag.

(1885—1887.)

(Angelo Neumann. — Der Monat des Interim. — Ensemble-Gastspiel von Franz Jauner mit Mitgliedern des Theaters a. d. Wien. — „Wiener Walzer." — Auflösung des Kreibig'schen Ensembles. — Neu-Organisirung der Bühne. — Programm-Rede Neumann's. — Popularisirung der nationalen Bühne. — Deutsche Theaterzüge. — Wagner's Nibelungen. — Tristan und Isolde. — Das Don Juan-Centennarium in Prag. — Mozart-Cyklus. — Der Mozartabend des 28. Oct. 1887. — Der 29. Oct.: Der deutsche Festzug in die Bertramka. — Der italienische Jubiläums-Abend. — Der deutsche „Don Juan". — Enthüllung der Mozart-Gedenktafel bei „drei Löwen". — Nachträge zur Prager Geschichte des „Don Juan" und „Titus". — Die Festversammlung im Rudolphinum. — Schluß des Mozart-Cyklus.)

Nach Kreibig kam das Interim. Schon hatte Angelo Neumann die finanzielle Leitung der Bühne inne, das Personal aber blieb während des Juni in seiner bisherigen Zusammensetzung und Organisation am Werke. Am 26. Mai hatte eine Mitglieder-Versammlung stattgefunden, in welcher der Intendant den neuen Director einführte. Die Bühnenangehörigen unterzeichneten ein Protokoll, worin sie sich zur Fortsetzung ihrer Mitwirkung bis Ende Juni unter Bezug ihrer vertragsmäßigen Gagen verpflichteten. Director Neumann gab seiner Freude darüber Ausdruck, an die Spitze eines so bedeutenden Instituts gestellt worden zu sein, und erwartete, von Allen, die er berufen werde, in seinen Bestrebungen unterstützt zu werden. Dieser Berufung harrend, in peinvoller Ungewißheit über ihr Schicksal, verbrachte das Personal den Monat des Interim. Angelo Neumann, ein Bühnenleiter, dessen Name in der Theaterwelt Klang hatte, der als Mitdirector in Leipzig und als erfolgreicher Förderer der Wagnerschen

Musikdramen seinen Namen weitbekannt gemacht hatte,*) war darauf bedacht, den Interims-Monat nicht ungenützt zu lassen. Ein Ensemble-Gastspiel von Mitgliedern des Theaters a. d. Wien unter Leitung Jauner's mit den Damen Buska (als Gast), Julie Marberg, Hartmann, Nötel, den Herren Ranzenberg, Josephi, Thalboth leitete diese Uebergangsperiode ein. Man brachte (am 1. Juni) die Dramatisirung von Jókai's „Goldmensch" in Jauner's meisterhafter Scenirung und begrüßte einige Tage später Jókai selbst in Prag; auch die Operette des Theaters a. d. Wien war durch Vorstellungen von Audran's „Gilette de Narbonne" vertreten. Das von Jauner scenirte Ballet „Wiener Walzer" mit einer von Luigi Mazzantini organisirten und geleiteten Balletgesellschaft, Gastspiele von Johanna Buska (Gräfin Török), Jauner, Scaria, Padilla, Sgra. Arnoldson, Labatt u. s. w. halfen über die Wochen hinweg, und bewegte Abschiedsabende langjähriger, beliebter Mitglieder zeigten, daß man die Auflösung des heimischen Ensembles, den Abgang hervorragender Mitglieder, ehrlich bedauere.

---

*) Angelo Neumann ist am 18. August 1838 zu Wien geb., war zuerst für das medicinische Studium, dann für den Kaufmannsstand bestimmt, trieb aber frühzeitig Gesangsstudien bei Mad. Stilke-Sessi, widmete sich 1859 der Bühne und wurde als erster Baryton nach Köln eng. Als dort das Theater abbrannte, wandte er sich nach Krakau, sang in einem Concert der Tietjens in Wien, dann in Oedenburg und Preßburg, übertrat 1861 zur Dippern'schen Operngesellschaft nach Danzig, von wo er nach Wien berufen wurde und 1862—1876 dem Hofoperntheater angehörte. 1876 gab er die Sänger-Laufbahn auf, übernahm bei Dr. Förster die Opern-Direction und die administr. Leitung des Leipziger Stadttheaters. Durch zahlreiche interessante Inscenirungen von Wagner'schen, Gluck'schen und Mozart'schen Opern, namentlich aber durch die Inscenirung des Nibelungen-Ringes, den er 1881 auch in Berlin zur 1. Aufführung brachte, bewies er seine hervorragende Begabung, erhielt Anträge nach London und Amerika, leitete 1882 die Londoner Wagner-Aufführungen, legte am 30. Juni 1882 die Leipziger Direction nieder und eröffnete am 1. Sept. die große Tournée des Richard Wagner-Theaters, welche die größeren Städte Europas passirte und im Mai 1883 in Italien endete. Sodann übernahm er die Direction in Bremen, deren Niederlegung er sich nach längeren Unterhandlungen erwirkte, um dem Rufe nach Prag zu folgen.

Waren doch Kräfte von seltener künstlerischer Güte unter den Scheidenden! Man sah Sauer, Dessoir, Roll, Martinelli ziehen; auch Gunz, Geiger, Lunzer, die Damen Meyer und Albrecht übertraten nicht zur neuen Gesellschaft.

Und eben die Art ihres Abgangs, vor Ablauf ihrer Verträge, in einer Zeit, welche die Aussicht auf ungestörte Fortsetzung ihrer Carrière nicht bot, — ein Fall, der in der Geschichte des Prager Theaters noch nicht zu verzeichnen war — forderte zur gesteigerten Theilnahme für die von der Theaterkatastrophe unmittelbar Berührten heraus. Allmälig allerdings öffneten die Bühnen den in alle Weltgegenden zerstreuten Pragern ihre Pforten. Sauer wurde, wie schon erwähnt, Mitglied des kgl. Schauspielhauses in Berlin, wo er am 1. März 1886 als Uriel Acosta mit vollem Erfolge debutirte, Dessoir wurde an das kais. Theater in Petersburg berufen, Roll übertrat an das Stadttheater zu Frankfurt am Main, Martinelli wurde nach mehrfachen Gastspiel-Tournéen Mitglied, dann Oberregisseur am Carltheater in Wien, wo auch seine Gattin und Hr. Geiger Aufnahme fanden, Gunz wurde Hofschauspieler in München, Lunzer Mitglied des Theaters a. d. Wien, Herr v. Ernest Mitglied des Moskauer deutschen Theaters (im Nov. 1887 Gast am Wiener Carltheater), Frl. Albrecht übertrat an die Grazer Theater; Stoll, Schrödter und Streitmann waren bereits in Wien installirt, Marie Rénard an der Berliner Hofoper. Im Personal der neuen Prager Direction sah man von der Kreibig'schen Aera wieder: die Opernsängerinen v. Moser und Plodek, die Sänger Dobsch und Ehrl, vom Schauspielpersonal die Damen Bichler, Fiedler-Wurzbach und Posinger, die Herren Kühns, Prechtler, Löwe, Schlesinger, Grauert, Heiter und Röbe, die Capellmeister Slansky und Stolz.

Im Juli beherbergte das Theater noch eine Schauspieler-Gruppe vom Berliner deutschen Theater, denen sich disponible Mitglieder des Kreibig'schen Ensembles zugesellten, und die Neumannschen Schaaren*) rüsteten sich zur Aufnahme ihrer schweren

---

*) Das neue Opern-Personal wies folgenden Status auf: Capell-

künstlerischen Aufgaben. Angelo Neumann entwickelte in einem Aufruf „an die kunstliebenden Bewohner Prags" sein Programm zur Vervollkommnung der Bühne, legte dar, daß der Chor ergänzt, der scenische Apparat erneuert, das Orchester verstärkt, die Lage seiner Mitglieder verbessert werde; er wies ferner auf die kurze Frist von zwei Monaten zur Vorbereitung hin und bat um Vertrauen. Am letzten Juli nahm der neue Director die officielle Vorstellung des Personals entgegen.

„Ein bedeutungsvoller Augenblick naht Ihnen" — erklärte der Bühnenleiter seinen Künstlern — „bedeutungsvoll für Sie und mich. Es gilt, dieses altehrwürdige, durch die Tradition eines Jahrhunderts geheiligt dastehende Kunstinstitut wieder auf jene Stufe zu bringen, auf welcher es so lange als Vorbild, ja als Muster-Institut in der deutschen Theaterwelt dagestanden. Ich bin mir der Schwere der Aufgabe vollkommen bewußt, allein im Vertrauen auf die um mich hier versammelte Schaar von Künstlern wage ich es guten Muthes ...."

Wie Director Angelo Neumann, der vom Landesausschusse und den leitenden Persönlichkeiten der deutschen Bevölkerung Prags an die Spitze des deutschen Landestheaters gestellte, erfahrene Theater-

---

meister Seidl, Slansky, Mahler und Stolz; Chordir. Rehbock. — Regiss. C. v. Jendersky († im Mai 1886). — Tenore Wallnöfer, Warmuth, Neydhardt, Pirk. — Operetten-Tenore: Th. Wilhelmj und C. Drucker. — Barytons: Jos. Beck und Thomaschek. — Bassisten: Dobsch, Ehrl, Elmblad, Schaffnit. — Dram. Sängerinen: Fr. v. Moser, Frl. Rosen, Rochelle, Fr. Seidl-Kraus, Minna Walter. — Color.-Sängerinen: Betty Frank, Milles. — Mezzosopranistinen: Frls. Hilgermann und Hofmann. — Soubretten: Sarolta Le Pirk. — Jugendliche Partien: Bertha Thomaschek, Marianne Heim. — Kl. Partien: Luise Schaffnit. — Kom. Alte: Antonie Plodek. — Localsängerin: Betty Münk. — Das Schauspielpersonal wurde in folgendem Status angekündigt: Günther Pettera, Oberreg. und Heldenvater, Max Löwenfeld (Reg. Char.-Sp.), Eichenwald (hum. Väter), Kühns (Charaktersp.), Hugo Ranzenberg (Helden und Liebh.), C. Schönfeld (jug. Heldenv. und Convers.-Liebh.), Heinr. Prechtler (jug. Liebh.), W. Stöckel (Bonviv. und Gecken), Gustav Löwe (Naturburschen, Kom.), Isidor Grauert (bürg. Väter), R. Heiter, L. Röbe und Emil Mährdel (kl. Partien), W. Thaller u. C. Schlesinger (Kom.), Friederike Bognár, Minna Bichler, Johanna Buska, Theodora Fiedler, Marie Pospischill, Auguste Scholz, Josefine Pettera, Elisabeth Flössel und Therese Posinger.

mann und Bühnenleiter, seiner schweren Aufgabe gerecht geworden, kann hier in keinerlei Weise zur Erörterung kommen. Wir schreiben keine Geschichte der Gegenwart, überlassen der Zukunft die objective und getreue Darstellung dieser jüngsten, in ihrer Entwickelung begriffenen Periode der Prager Theatergeschichte und begnügen uns damit, einiger interessanter Thaten dieser Bühnenleitung zu erwähnen, die in diesem Buche verzeichnet zu sein verdienen. Am 1. August 1885 führte sich die Direction Neumann mit einer Vorstellung von „Kabale und Liebe" ein, die lebhaft interessirte und reichen Beifall für die neuen Darsteller*) und deren Chef weckte. Die erste Opern-Vorstellung brachte Wagner's „Lohengrin" und ließ eine Reihe trefflicher Opernkräfte,**) vor Allen den Barytonisten Josef Beck, Sohn des berühmten „Wiener Beck", einen gediegenen Künstler und Darsteller, der in Graz, Frankfurt am Main u. s. w. die größten künstlerischen Erfolge gehabt hatte, den Tenor Wallnöfer, der in Prag schon früher auf dem Concertboden erschienen war und vornehmlich dem Wagner'schen Musikdrama seine Kraft widmete, Frau Seidl-Kraus, Frl. Rochelle, eine begabte Anfängerin u. A. — Revue passiren. Die nächsten Vorstellungen brachten „Tell" (Oper), „Die Jungfrau von Orleans" mit der vom čechischen Theater zur deutschen Bühne übertretenen Schauspielerin Frl. Pospischill, „Fidelio" mit Fr. v. Moser, eine Schauspiel-Novität „Frau Susanne"

*) Die Besetzung des Stückes war folgende: Präsident-Ranzenberg, Ferdinand-Prechtler, Hofmarschall-Max Löwenfeld, Lady Milford-Friederike Bognár, Wurm-Ludwig Schwarz, Stadtmusicus Miller-Volkmar Kühns, Frau Miller-Therese Posinger, Luise-Auguste Scholz, Kammerdiener des Fürsten-Isidor Grauert. — Die Direction hatte bei dem Personenverzeichniß der Theaterzettel die Bezeichnung „Herr", „Frau" und „Fräulein" durch die Vornamen der Mitglieder ersetzt.

**) „Lohengrin"-Wallnöfer, König-Hans Thomaschek, Elsa-Auguste Seidl-Kraus, Telramund-Josef Beck, Ortrud-Marie Rochelle, Heerrufer-Felix Ehrl, vier Edle-Pirk, Wilhelmi, Röbe, Schaffnit. — Edelknaben: Bertha Thomaschek, Luise Schaffnit, Anna Hofmann, Marianne Heim. — Frau Seidl-Kraus verabschiedete sich schon am 28. August und ging mit ihrem Gatten, Capellm. Kraus, nach Amerika.

Lindau und Lubliner (mit Fr. Buska — seit Herbst 1887 Gattin des Director Neumann — in der Titelrolle) u. s. w. Am 2. September trat Friederike Bognár ihr Engagement definitiv an, in den nächsten Tagen bewährte die neue Oper an „Don Juan" ihre Leistungsfähigkeit*) und gewann in dem „Trompeter von Säckingen" zwar keine Neuigkeit von musikalischem Werth, aber eine Zug-Oper. Das deutsche Landestheater wurde, unter lebhafter Betonung seines nationalen Charakters und seiner nationalen Bedeutung auch der deutschen Bevölkerung Gesammt-Böhmens populär gemacht. „Theaterzüge" — eine Institution, welche der großen nationalen Regsamkeit der anderen Nationalität nachgebildet war — führten Gäste aus den bedeutendsten deutsch-böhmischen Städten (Aussig, Teplitz, Gablonz, Saaz, Leipa, Leitmeritz, Trautenau, Tetschen, Eger, Carlsbad, Braunau, Arnau, Hohenelbe u. s. w.) nach Prag, wo sie von den Stammesgenossen festlich begrüßt wurden und im deutschen Landestheater sich an Meisterwerken der deutschen Dicht- und Tonkunst erfreuten. Ein Schiller-Cyklus,**) die Aufnahme der Nibelungen-Tetralogie von Richard Wagner in das Prager Repertoire waren die nächsten Thaten der neuen Bühnenleitung, welche ihr Ansehen mehrten, erhöhtes Leben in das Institut brachten und demselben eine vermehrte Theilnahme sicherten. Am 19. Dec. 1885 kam „Rheingold", am nächsten Tage „die Walküre" zur ersten Aufführung,***) während „Siegfried" und die „Götterdämmerung"

*) Don Juan-Beck, Leporello-Dobsch, Ottavio-Wallnöfer, Comthur-Elmblad, Masetto-Ehrl, Donna Anna-Moser, Elvira-Rosen, Zerline-Le Pirk. Dirigent Capellm. Mahler.

**) Die Räuber, Fiesco, Kabale und Liebe, Don Carlos, Wallenstein's Lager, Die Piccolomini, Wallenstein's Tod, Maria Stuart, Die Jungfrau von Orleans, Die Braut von Messina, Wilhelm Tell, Demetrius, Das Lied von der Glocke (Festspiel mit Schluß-Apotheose).

***) „Rheingold": Wotan-Hans Thomaschek, Donner-Felix Ehrl, Froh-Fr. Neydhardt, Loge-Ad. Wallnöfer, Alberich-Josef Beck, Mime-Engelbert Pirk, Fasolt-Dobsch, Fafner-Jos. Elmblad, Fricka-M. Rochelle, Freya-Bertha Thomaschek, Erda-Anna Hoffmann, Rheintöchter: Betty Frank, Sarolta Le Pirk, Laura Hilgermann. — „Die Walküre": Sig-

einem späteren Zeitpunkte vorbehalten blieben und erst am 9. und 10. Jäner 1887 in Scene gingen.*) Die Aufnahme des Bühnenfestspiels, das in glänzender, Bayreuther Ausstattung vorgeführt wurde, mit Pietät und Gründlichkeit studirt war, war enthusiastisch. Am 2. Mai 1887 wurde auch „Tristan und Isolde" (Tristan-Wallnöfer, König Marke-Elmblad und Dobsch alternirend, Isolde-Marie Rochelle und Marie v. Moser alternirend, Kurwenal-Thomaschek, Melot-Ehrl, Braugäne-Catharina Rosen, Hirt-Pirk, Steuermann-Roebe) in sorgfältiger Aufführung in Prag gehört. Von den Opernkräften der neuen Bühnenleitung waren — wie schon bemerkt — mehre, wie der Baryton Josef Beck, der leider schon in den ersten Jahren verloren ging, der Tenor Wallnöfer und Marie v. Moser für die Interpretation Wagner's geradezu prädistinirt, jüngere, begabte Kräfte wie die Damen Rosen, Rochelle, Hilgermann, Frank, Le Pirk strebten mit Glück höheren künstlerischen Zielen zu.

In die jüngste Zeit der Neumann'schen Direction, deren Geschichte zu schreiben, wie gesagt, unsere Aufgabe nicht sein kann, deren bisheriges Wirken aber in diesem Buche nicht ganz unerwähnt bleiben darf, fällt die durchaus würdige Feier des „Don Juan-Centennariums" im October des J. 1887. Die Prager Bühne, welche ausersehen war, dem unsterblichen Werke am 29. Oct. 1787

---

mund-Wallnöfer, Hunding-Elmblad, Wotan-Thomaschek, Sieglinde-Rosen, Brunhilde-Moser, Walküren: Damen Rochelle, Frank, Le Pirk, Hofmann, Munck, Thomaschek, Heim, Plodek, Hilgermann.

*) Die Besetzung von „Siegfried" war folgende: Siegfried Wallnöfer, Mime-Jul. Liban a. G. (dann Oscar Niemann und Engelbert, Le Pirk), der Wanderer-Hans Thomaschek, Alberich-Beck und F. Ehrl, Fafner-Elmblad, Erda-Anna Hofmann, Brunhilde-Fr. v. Moser, Stimme des Waldvogels-Betty Frank. — „Götterdämmerung" war folgendermaßen besetzt: Siegfried-Wallnöfer, Günther-Thomaschek, Hagen-Elmblad, Alberich-Beck u Ehrl, Brunhilde-Moser, Gutrune-Rosen, Waltraute-Rochelle; Nornen: Damen Hofmann u. Heim, Rheintöchter: Damen Frank, Le Pirk, Hilgermann. — „Siegfried" wurde bis 1. Nov. fünfmal und zwar am 9. Jän., 17. Jän., 12. Febr., 25. März und 18. Mai, „Götterdämmerung" ebenso oft und zwar stets an den nachfolgenden Tagen gegeben.

seine Siegeslaufbahn zu erschließen, war auch in erster Reihe berufen, den hundertjährigen Gedenktag jenes Ereignisses zu feiern, der mit goldenen Lettern in ihre Geschichte eingetragen ist. Im zweiten Theile dieses Buches ist die Geschichte der „Geburt Don Giovanni's" in eingehender Darstellung geboten worden;*) war „die Oper aller Opern" vor hundert Jahren auf der Bühne des heutigen deutschen Landestheaters, interpretirt von der italienischen Operngesellschaft Pasquale Bondini's (Oberregisseur und artistischer Leiter Domenico Guardasoni), zuerst erschienen und von dem Publicum des damals in nationale und politische Parteilager keineswegs gespaltenen Prag mit Begeisterung aufgenommen worden, so nahm nun ebenfalls — ein seltener Fall in unserer Zeit — das ganze Prag Theil an dem Don Juan-Jubelfest. Dem deutschen Landestheater fiel die führende Rolle zu, aber auch die čechische Bühne gedachte pietätvoll des unsterblichen deutschen Meisters. Director Neumann arrangirte einen „Mozart-Cyklus", der — sorgfältig inscenirt und vorbereitet — am 17. Oct. mit „Idomeneo" (die Damen Rosen, Rochelle und Hilgermann in den weiblichen Hauptpartien, Wallnöfer in der Titelrolle, Dirigent Capellmeister Muck) begann und in seinem ferneren Verlaufe die folgenden Vorstellungen brachte:

19. October: Die Entführung aus dem Serail. Selim-Hans Thomaschek, Belmonte-Franz Heukeshoven, Constanze-Betty Frank, Blondchen Sarolta Le Pirk, Pedrillo-Edwin Hinrichs, Osmin-Wenzel Dobsch. Zwischen dem 1. und 2. Act „Alla Turca" aus der A-moll-Sonate von Mozart.

21. October: Die Hochzeit des Figaro. Graf Almaviva-Otto Brucks, die Gräfin-Marie v. Moser, Cherubin-Laura Hilgermann, Susanne-Betty Frank, Figaro-Thomaschek, Marzelline-Anna Hofmann, Bartolo-Ehrl, Basilio-Heukeshoven, Gänsekopf-Löwe, Antonio-Dobsch, Bärbchen-Luise Grimm.

---

*) Sie ist bei Gelegenheit des Jubiläums vielfach nacherzählt worden; eine im Verlage von Vincenz Kerber in Salzburg erschienene umfangreiche und gehaltvolle Festschrift „Mozart's Don Juan 1787–1887" von Rud. v. Fraisauff stützt sich in dem Capitel „Don Juan in Prag" vielfach auf unsere Darstellung und bietet auch sonst noch zahlreiche interessante Beiträge zur Geschichte des „Don Juan" in seiner Bühnenlaufbahn.

23. October: Cosi fan tutte. (Orig.-Recitative von Kaliwoda.) Leonore-Cath. Rosen, Dorabella-Laura Hilgermann, Ferrando-Wallnöfer, Guglielmo-Bruck's, Marchese, Don Adolfo-Thomaschek, Despina-Betty Frank. Zwischen 1. und 2. Act Larghetto a. d. Quintett v. Mozart.

24. October: Die Zauberflöte. Sarastro-Dobsch, Tamino-Wallnöfer, Königin der Nacht-Frank, Pamina-Le Pirk, Sprecher-Thomaschek, Priester: Perluß, Rochelle, Rosenberg, Monostatos-Hinrichs, Damen: Rosen, Rochelle, Hilgermann, Knaben: Damen Kreutzer, Thomaschek, Hofmann, Papageno-Ehrl, Papagena-Hanna Wraba. — Dirigent Slansky.

Am Vorabende des eigentlichen Jubel-Tages brachte das deutsche Landestheater einen Mozart-Abend, dessen nachfolgendes Programm klar genug von der Pietät spricht, mit welcher man die Bedeutung des Jubiläums für die deutsche Bühne Prags erfaßte:

Königliches Deutsches Landestheater.

Freitag, den 28. October 1887.

292. Abonnements-Vorstellung. (4. Serie.)

MOZART-CONCERT.

I. Abtheilung.

1. Ouverture zu „Der Schauspieldirector". Das Orchester des kgl. deutschen Landestheaters. Dirigent: Karl Muck.
2. Adagio cantabile aus dem Concert D-dur für Violine mit Orchester. Violine Concertmeister Bernhard Dessau. Das Orchester des kgl. deutschen Landestheaters. Dirigent: Ludwig Slansky.
3. Lieder. Betty Frank.
   1. Vergißmeinnicht.
   2. Das Veilchen.
   3. Das Wiegenlied.
4. Concert Es-dur für zwei Claviere mit Orchesterbegleitung. Clavier Karl Muck, Friedrich Rehbock. Das Orchester des kgl. deutschen Landestheaters. Dirigent: Ludwig Slansky.

II. Abtheilung.

Symphonie Nr. 4 C-dur. Das Orchester des kgl. deutschen Landestheaters. Dirigent: Karl Muck.

Orchester-Aufstellung auf der Bühne.

Die beiden Concert-Flügel von Bösendorfer sind aus der Niederlage des k. k. Hof- und Kammer-Lieferanten V. Micko.

Zum Schluß:

Don Juan in Prag.

Genrebild in einem Aufzuge von Heinrich v. Zimmermann.

Wolfgang Amadeus Mozart	Karl v. Zeska
Constanze	Auguste Scholz
Stepanek, Mozarts Freund	Wilhelm Eichenwald
Bondini, Theaterdirector	Volkmar Kühns
Frau Bondini (Darstellerin der Zerlina)	Josephine Moller
Bassi (Darsteller des Don Juan)	Willi Felix
Ponziani (Leporello)	Ludwig Rochelle
Saporiti (Donna Anna)	Hedwig Walles
Orchesterdirector Kucharz	Rudolph Hellbach
Capellmeister Strobach	Günther Pettera
Nemec, Theaterdiener	Karl Schlesinger
Krispin } Statisten	Gustav Löwe
Wenzel } Statisten	Siegfr. Rosenberg

Sänger und Sängerinen. Verschiedene Nebenpersonen.

Ort der Handlung: Prag.

Die Scene stellt den Bühnenraum des Prager Theaters ungefähr eine Stunde vor Beginn der Vorstellung vor.

Anfang um 7 Uhr. Ende gegen $^1/_2$10 Uhr.

Das Concert wurde durch die mitwirkenden Kräfte des Theaters in würdiger Weise durchgeführt; das „geschichtliche" Festspiel von dem Prager Heinrich v. Zimmermann knüpft an die Don Juan-Tradition und bekannte, allerdings wenig haltbare Don Juan-Anekdoten an und war dadurch geeignet, das Publicum in die richtige Festesstimmung zu versetzen.

„Director Bondini rennt verzweiflungsvoll umher" — so skizzirt das Referat der „Boh." das Gelegenheitsstück — „weil die in zwölfter Stunde fertiggestellte Ouverture, die noch vor der Aufführung probirt werden soll, nicht rasch genug abgeschrieben werden kann; Mozart's selbstloser Freund Stepanek hetzt neidische Gegner, die den Erfolg fälschen wollen, auf die letzte Gallerie, wo sie, gekeilt in drangvoll fürchterliche Enge, auf die Ausführung ihrer teuflichen Pläne verzichten müssen. Das schlimmste Hemmniß wird durch den Sänger Ponziani bereitet, der den Leporello singen soll, aber im letzten Moment absagt und eine Krankheit vorschützt, weil ein Abschiedsbrief seiner eifersüchtigen Geliebten, der Donna Anna-Sängerin Saporiti, ihn außer Fassung bringt. Enthusiasmus und

Klugheit besiegen auch dieses Hinderniß. Der Statist Krispin, ein Verehrer Mozarts, verräth dem Meister die wahren Gründe der Weigerung Ponzianis, und der große Tondichter spielt den kleinen Diplomaten, um die eifersüchtige Sängerin und durch diese ihren Geliebten erfolgreich umzustimmen. Die Abschrift der Ouverturestimmen langt noch rechtzeitig ein, und während Mozart an's Dirigentenpult eilt, begleitet Capellmeister Strobach die ersten Klänge des Meisterwerkes mit stimmungsvollen Worten, welche die Bedeutung des Momentes verkünden."

Der 29. October 1887 — der eigentliche Jubeltag — war durch eine Reihe von Festlichkeiten innerhalb und außerhalb des Theaters bezeichnet. Um 2 Uhr Nachmittags zogen die deutschen Gesangs-Vereine und Vertreter aller übrigen deutschen Vereine sowie eine Abordnung des deutschen Landestheaters unter Director Neumann im Festzug über den Graben und Wenzelsplatz, durch die Wassergasse zur Podskaler Brücke und über diese zur Bertramka, wo zahlreiche Gäste versammelt waren; die Gesangsvereine stimmten vor der Mozart-Büste bei entblößten Häuptern das Bundeslied an; kais. Rath Dr. Edmund Schebek hielt (ebenso wie bei der Enthüllung der Mozart-Büste elf Jahre vorher) die würdige und schwungvolle Festrede, worauf Frau Lirsch Namens der Deutschen Prags, Prof. Füßl Namens der Stadt Salzburg und des Mozarteums, die Vertreter deutscher Vereine und Angelo Neumann Kränze niederlegten. Nach Niederlegung der Kränze stimmten die Gesangvereine die zweite und dritte Strophe des „Bundesliedes" an, worauf die Gesangvereine vor dem Wohngebäude des jetzigen Besitzers der Bertramka, Herrn Popelka, Aufstellung nahmen und den Sängergruß anstimmten. Prof. Füßl begab sich sodann mit dem Festausschusse zu Popelka und überreichte demselben das vom Maler Kirnig aus Anlaß der Feier entworfene Bild der Bertramka. Der würdige Besitzer der denkwürdigen Stätte, den Krankheit in der Bertramka festhält, dankte und machte zugleich die erfreuende Mittheilung, er habe die testamentarische Verfügung getroffen, daß seine Nachfolger die Besitzung in dem bisherigen Bestande erhalten müssen.

Das deutsche Landestheater feierte den Jubiläums-Abend durch eine sehr würdige und äußerst gelungene Aufführung des

„Don Juan“ in jener Sprache, in welcher er vor hundert Jahren auf diesen Brettern zum ersten Male erschienen war. Die Wahl des italienischen Idioms für die Festvorstellung ist nicht ohne Widerspruch geblieben — die Direction des deutschen Landestheaters mochte diese Wahl eben vom historischen Standpunkte aus getroffen haben, von dem Streben geleitet, möglichst lebhaft an die glänzende Don Giovanni-Première des Jahres 1787 zu erinnern. Der Theaterzettel des Tages zeigte in thunlichst getreuer Fassung und Nachbildung den (nicht vorhandenen) Zettel jener Première und darunter jenen des Jubiläums-Abends:*)

Gräfl. Nostitz'sches Nationaltheater.

Il 29. Ottobre 1787.

Oggi, per la prima volta:

Don Giovanni ossia il Dissoluto punito.

Dramma giocoso in due atti con balli analoghi. Parole del Sign. Abbate da Ponte, musica del celebre maestro Sign. Amadeo Mozart.

Personaggi:

Don Giovanni	Sign. Luigi Bassi
Il Commendatore	Sign. Gius. Lolli
Donna Anna	Signora Teresa Saporiti
Donna Elvira	Signora Cat. Miceli
Don Ottavio	Sign. Ant. Baglioni
Leporello	Sign. Felice Ponziani
Zerlina	Signora Teresa Bondini
Masetto, il suo sposo	Sign. Gius. Lolli

Cori di contadini, dame, damigelle, popolo, Ballabili di contadini, contadine etc.

---

*) Wenig bekannt dürfte es sein, daß eine Enkelin der ersten Donna Anna (Sgra. Teresa Saporiti), eine auf einem anderen Gebiete bekannte Künstlerin, in Wien lebt. Diese Enkelin der Saporiti, die Malerin Frl. Louise Codecasa hat dem Verfasser Mittheilungen über jene in der Musikgeschichte unvergessene Sängerin gemacht. Darnach starb Teresa Saporiti, verehelichte Codecasa, im März 1869 im hohen Alter von

Königl. Deutsches Landestheater.

Il 29. Ottobre 1887.

Oggi per la 154. volta:

Don Giovanni ossia il Dissoluto punito.

Dramma giocoso in due atti con balli analoghi. Parole del Sign. Abbate da Ponte, musica del celebre maestro Sign. Amadeo Mozart.

Personaggi:

Don Giovanni	Sign. Mariano de Padilla
Il Commendatore	Sign. Venceslao Dobsch
Donna Anna	Signora Maria di Moser
Donna Elvira	Signora Cat. Rosen
Don Ottavio	Sign. Adolfo Wallnöfer
Leporello	Sign. Giovanni Thomaschek
Zerlina	Signora Sarolta Le Pirk
Masetto, il suo sposo	Sign. Felice Ehrl.

Cori di contadini, dame, damigelle, popolo, Ballbili di contadini, contadine etc.

106 Jahren zu Mailand. Eine vergilbte Zeitungsnotiz gibt — allerdings mit zwei wesentlichen Unrichtigkeiten (nämlich mit einer falschen Altersangabe und der irrigen Annahme, die Saporiti sei die erste „Zerline" gewesen) — die Todesnachricht folgendermaßen: „Zu Mailand starb, 102 Jahre alt, Madame Codecasa, die schöne Saporiti, die vor 82 Jahren zu Prag die Rolle der Zerline (?) in Mozart's „Don Juan" schuf! Was war aus ihr seit einigen Tagen geworden, aus der schönen Saporiti! Sie starb vergessen, aber dafür hatte sie allein über ein Jahrhundert gelebt, um Zeuge zu sein, daß „Don Juan", den sie entstehen sah, jung blieb und frisch wie am ersten Tage! Sie sah 82 Jahre spurlos an dem Meisterwerke vorübergehen. Weber schrieb den „Freischütz", Rossini den „Tell", Meyerbeer zeugte die „Hugenotten", Halevy componirte die „Jüdin" — aber „Don Juan" steht unbesiegt und unerreicht . . . ." Mad. Saporiti-Codecasa war nicht mehr jung, als sie dem Vater des Frl. Codecasa das Leben gab, und dieser war 60 Jahre alt, als Luise geboren wurde; so wirkt denn eine durchaus nicht „greise", directe Enkelin der ersten Donna Anna in künstlerischer Vollkraft und mit künstlerischen Erfolgen in Wien.

Das Publicum füllte alle Räume des Hauses und war in begeisterter Stimmung. Fast allen Arien folgte stürmischer Beifall, nach jedem Acte wurden die Mitwirkenden wiederholt, zum Schlusse auch Dir. Neumann und Capellmeister Slansky gerufen. Mariano de Padilla, ein Gesangskünstler von anerkannter Bedeutung, war als Don Juan künstlerisch vollendet und mußte das Duettino mit Zerline, das Champagnerlied und das Ständchen mit Mandolinenbegleitung wiederholen. Die einheimischen Opernkräfte wirkten mit Freude und Begeisterung; der Chor sang die berühmte Stelle „viva la libertà" mit solchem Feuer, daß eine Wiederholung erfolgen mußte. Das Orchester bestrebte sich, dem berühmten „Prager Mozart-Orchester" nachzuahmen, die Ausstattung war mit Prunk und Geschmack hergestellt, und namentlich die prachtvolle Ballsaal-Decoration des Hoftheatermalers Brioschi erregte Aufsehen. Von dem Enthusiasmus Aller für das monumentale Werk zeugt die Thatsache, daß Capellmeister Reich selbst das Amt des italienischen Souffleurs übernahm, um zum Gelingen des Jubelfestes sein Scherflein beizutragen. Am Abend nach dieser „italienischen Jubelfeier", deren Erfolg vollständig war, wurde „Don Juan" in deutscher Sprache und theilweise neuer Besetzung gegeben — eine Thatsache, welche von der Leistungsfähigkeit der Bühne Zeugniß gab. Der Theaterzettel sagte:

Sonntag, den 30. October 1887.

☛ Mit aufgehobenem Abonnement. ☚

Mozart-Cyklus VII.

☛ Zum 311. Male. ☚

DON JUAN.

Große Oper in 2 Acten. Musik von W. A. Mozart. Die Original-Recitative in der Einrichtung des k. k. Hofoperntheaters in Wien.

Don Juan	Otto Brucks
Leporello, sein Diener	Wenzel Dobsch
Don Pedro, Gouverneur	Hans Thomaschek
Donna Anna, seine Tochter	Marie Rochelle
Don Ottavio	Adolph Wallnöfer
Donna Elvira	Katharina Rosen
Masetto, ein Bauer	Felix Ebrl
Zerline, seine Braut	Sarolta Le Pirk

Bauern und Bäuerinen. Musikanten. Diener.

Anfang um 7 Uhr. Ende gegen 10 Uhr.

Die Vorstellung fand denselben begeisterten Beifall wie die italienische.*) An demselben Tage, Vormittag 9 Uhr wurde die Gedenktafel, welche an dem Hause des Großhändlers Ludw. H. Reach zu den „drei Löwen" auf dem Kohlmarkt, wo Mozart 1787 zur Zeit der Don Juan-Composition**) gewohnt hatte, angebracht worden war, feierlich enthüllt. Nachdem der deutsche Männergesangverein unter Leitung des Chormeisters Heßler das „Bundeslied" angestimmt hatte, hielt der Obmann dieses Vereins, Herr Ludwig Füßl, die Festrede, welche Mozart als den „Schöpfer

*) Im čechischen Theater hatte Director Šubert ebenfalls einen Mozart-Cyklus arrangirt; am 29. October gab man bei „théâtre paré" „Don Juan" in der vollständigen Mozart'schen Composition und in folgender Besetzung: Don Juan-Hr. Benoni, Comthur-Čech, Donna Anna-Fr. Parsch-Zikesch, Don Oktavio-Hr. Vávra, Donna Elvira-Frl. Sitt, Leporello-Hr. Hynek, Masetto-Hr. Heš, Zerline-Frl. Kavalár, Arzt-Herr Hajek. Am 30. Oct. ging ein Festzug čechischer Nationalität zur Bertramka, und Katharina Podhorsky (welche am 8. Nov. ihren 80. Geburtstag in voller Rüstigkeit feierte) legte als „erste čechische Donna Anna" einen Kranz vor der Mozart-Büste nieder. Auch erschien, redigirt von Fr. Ad. Šubert, ein würdig ausgestattetes Festblatt „Památce Mozartově 1787—1887."

**) Don Juan wurde in Prag vom 29. Oct. 1787 bis 31. Dec. 1886 im Ganzen 532mal gegeben, und zwar von 1787 bis 1798 theils im ständ. Theater, theils auf den Nebentheatern im Ganzen 116mal, von 1799 bis zur Auflösung der italienischen Operngesellschaft noch 35mal; in deutscher Sprache erschien die Oper am 8. Nov. 1807 zum ersten Male (s. II. Band, S. 428). Am 2. Sept. 1791 erfolgte eine Aufführung des „Don Giovanni" während der Anwesenheit Mozart's „auf allerhöchsten Befehl" in Gegenwart der zur Krönung anwesenden kais. Majestäten und des Hofstaates und, wie Schebek vermuthet, auch in Anwesenheit und unter Leitung Mozart's. Nr. 10 des von Schebek in Rud. v. Freisauff's „Don Juan 1787—1887" citirten „Tagebuchs der böhmischen Königskrönung, Prag 1791, bei Jos. Walenta, Kunst- und Buchhändler" kündigt die Vorstellung folgendermaßen an: „Heute, 2. Sept. wird im Altst. Nationaltheater aufgeführt: Il dissoluto Punito osia Il D. Giovanni. Der gestrafte Ausschweifende oder Don Jean. Ein komisches Singspiel in 2 Aufzügen. Die Musik ist von Hrn. Mozart." Nr. 11 vom 3. Sept. berichtet: „Abends (am 2. Sept.) beehrten Ihre kais. kön. Majestäten mit den durchlauchtigsten Prinzen und Prinzessinen K. H. H. das hiesige Altstädter Nationaltheater mit Ihrer höchsten Gegenwart, wo auf höchstes Verlangen die italiänische

der deutschen Oper" feierte und die Gedenktafel — „dem Hause ein Schmuck, der Stadt eine Zierde, dem unsterblichen Meister und dem treuen, deutschen Sinn ein unvergänglich Denkmal" der Oeffentlichkeit übergeben. (Die Tafel ist vom Bildhauer Carl Möldner in Karolinenthal in Horitzer Sandstein mit eingefügter Marmortafel ausgeführt und zeigt folgende Inschrift: „In diesem Hause wohnte Mozart 1787"; unten in kleiner Schrift: „Gewidmet vom deutschen Männergesangverein und deutschen Singverein 1887.") Mittags 12 Uhr fand im

---

Oper: Il dissoluto punito oder Il Don Jovanni gegeben wurde. Das Theater war stark mit Lustern beleuchtet und die kais. Loge verziert. Ueber die „Titus"-Première desselben Jahres sagt die „Urkunde über die vollzogene Königskrönung . . . Leopold II. . . . auf Veranlassung der Stände beschrieben von Joh. Debrois, Prag 1818": „Die Stände hatten das von dem bisher unerreichten italiänischen Operndichter Abbate Metastasio verfaßte Singspiel: „La Clemenza di Tito" gewählet, und die Musik hiezu von dem Compositor am k. k. Hofe, Wolfgang Mozart, dessen Namen jeder Musikkenner mit Ehrfurcht nennt, verfertigen lassen . . . Um 7 Uhr ging die Aufführung dieses ernsthaften italiänischen Singspiels vor sich . . . Ihre Majestäten der König und die Königin sammt der k. Familie beehrten das Nationaltheater, das bis zur Vermeidung eines Gedränges ganz angefüllt war, und wo man aus Prags bekannter Gefälligkeit den Fremden die ersten Plätze überließ, mit Ihrer Gegenwart und wurden mit Jubel empfangen. Das Singspiel selbst ward mit dem Beyfalle, welchen der Verfasser, Compositor und die Singstimmen, besonders die rühmlich bekannte Todi, aus vollem Grunde verdienten, aufgenommen, und es schien, daß Ihre Majestäten mit Zufriedenheit das Schauspielhaus verlassen haben." Ueber die Mitwirkung der Todi liegen anderweitige Mittheilungen nicht vor. — Von den Prager Don Juan-Aufführungen im Laufe dieses Jahrhunderts, die wir in diesem Buche wiederholt gestreift haben, heben wir eine Conservatoriums-Aufführung hervor, deren Zettel (in Dr. Schebek's Autographensammlung vorhanden) folgendermaßen lautet:

Mozart.

Die Direction des Vereins zur Beförderung der Tonkunst hat als Prüfung und ersten dramatischen Versuch der Gesangsschüler des Conservatoriums die Vorstellung einer Oper im landständischen Theater am 12. Mai 1842 um 12 Uhr Mittags veranstaltet, bei welcher auch der Gesangslehrer und zwei absolvirte Schüler, dann der Chor der Instrumentalschüler mitwirken wird.

Concertsaale des neuerbauten Künstlerhauses „Rudolphinum"*) die Festversammlung statt, in welcher die beste Gesellschaft Prags vertreten war. Auf dem Podium sah man um die Büste des Meisters gruppirt den Damenchor des deutschen Singvereins und die Mit-

---

Aufgeführt wird in italienischer Sprache:

DON JUAN.

Große Oper in zwei Akten. Musik von Mozart, Poesie von Abbé da Ponte. Genau so aufgeführt, wie sie Mozart in Prag für die damalige ital. Oper componirte.

Personen:

Der Comthur	Jos. Schütky (absolv.)
Donna Anna, seine Tochter	Fanni Stolz
Don Ottavio, ihr Verlobter	Franz Jedliczka
Donna Elvira	Ludmilla Stolz
Don Juan	Giovanni Gordigiani
Leporello, sein Diener	Franz Vogel (absolv.)
Zerline, Bäuerin	Mathilde Hölzel
Masetto, ihr Verlobter	Jos. Schütky (absolv.)
Chor der Bauern	Zöglinge des Conservatoriums

Musikanten, Bravi, Gerichtsdiener, Pagen, Bauern, Furien.

Zeit: Mitte des 17. Jahrhunderts.

Die auf der Bühne vorgetragenen Musikstücke werden von Zöglingen des Conservatoriums aufgeführt.

Die Direction ladet zu dieser Vorstellung geziemend ein.

Anmerkung: Sämmtliche Sperrsitze werden zur Verfügung der in das Parterre Eintretenden geöffnet sein.

Der Eintritt in das Parterre und auf die Sperrsitze im dritten Range ist nur gegen die ertheilten Einladungskarten gestattet.

Von den Mitwirkenden wurde Schütky Hofopernsänger in Stuttgart, Franz Vogel nachmals Professor am Prager Conservatorium, Mathilde Hölzel die Gattin des Dir. Wirsing. Im Ganzen wurde in Prag vom 29. Oct. 1787 bis 31. Dec. 1886 „Don Juan" 153mal italienisch, 309mal deutsch, 70mal čechisch, zusammen 532mal aufgeführt.

*) Das Rudolphinum wurde am 7. und 8. Febr. 1885 festlich eröffnet. Die Direction der böhmischen Sparcassa hatte beschlossen, ihr 50jähr. Jubiläum durch die Widmung von 1,500.000 fl. für den Bau eines Künstlerhauses zu bezeichnen; doch betrug der Gesammt-Bauaufwand 2 Mill. Am 23. Juni 1876 wurde mit der Grund-Ausgrabung begonnen; den

glieder der deutschen Gesangvereine gruppirt. Ein Chor leitete die Feier ein, worauf der Oberregisseur des deutschen Landestheaters, Günther Pettera, die Mosenthal'sche Dichtung „Mozart" declamirte. Das Ave verum (von dem mächtigen Chor unter Heßler gesungen), ein Vortrag von Dr. Guido Adler (Professor der Musikwissenschaften an der Prager Universität) und „O Isis und Osiris" bildeten die weiteren Programms-Nummern der pietätvollen Feier. Am 6. November fand der Mozart-Cyklus mit der achten Vorstellung, welche die Prager Krönungsoper des J. 1791 und ein Festspiel mit Apotheose brachte, im deutschen Landestheater seinen Abschluß. Der Zettel dieses Tages verkündigte:

Sonntag, den 6. November 1887.

298. Abonnements-Vorstellung. (2. Serie.)

Abschluß des Mozart-Cyklus VIII.

Titus, der Gütige.

Oper in zwei Aufzügen von W. A. Mozart.

Titus, römischer Kaiser	Adolph Wallnöfer
Vitellia, Tochter des ehemaligen Kaiser Vitellius	Katharina Rosen
Sextus } zwei junge römische Patrizier	Marie Rochelle
Annius } zwei junge römische Patrizier	Laura Hilgermann
Servilia, des Sextus Schwester	Sarolta Le Pirk
Publius, Anführer der kaiserlichen Leibwache	Otto Brucks

Chöre des römischen Volkes. — Der Schauplatz ist Rom.

Zum Schluß des Mozart-Cyklus:

FESTSPIEL
mit Schluss-Apotheose

dargestellt vom gesammten Personal des kgl. deutschen Landestheaters.

Anfang um 7 Uhr. Ende nach ½10 Uhr.

Glanzpunkt des prachtvollen Hauses bildet der Concertsaal mit einer Orgel im Werthe von 20.000 fl. von Sauer in Frankfurt a. O. Den Bau leiteten Prof. Zitek und Schulz (Bauführer Werych). Dem Eröffnungscomité gehörten der um das Werk vielverdiente, nunmehr verewigte Obmann Rich. Ritter v. Dotzauer, die Hrn. Tempsky, Eutz und Löw an; als Sparcassa-Oberdirector fungirte zu jener Zeit Carl Jos. Freih. v. Peche, als Director Ritter v. Worowka. Das Eröffnungs-Festconcert wurde von Prof. Foerster auf der Orgel eingeleitet, das Orchester des Conservatoriums, das nun im Rudolphinum die langvermißte Heimstätte fand, unter

Die Oper wurde unter Leitung des Capellmeisters Muck durchaus würdig interpretirt und war ebenso würdig ausgestattet. Das „Festspiel" eröffnete man mit der Ouverture zu dem Singspiel „Der Schauspiel-Director" von Mozart; hierauf zogen die Gestalten aus Mozarts Opern von der rechten zur linken Seite eines Gartens dem Charakter derselben gemäß entweder mit ruhigem Ernste oder mit lebhafteren Bewegungen über die Bühne, wobei das Orchester stets eine Nummer aus der entsprechenden Oper, mithin ein Potpourri aus Mozarts Opern, spielte. Schließlich hob sich der rückwärtige Prospect und es wurde ein figurenreiches lebendes Bild sichtbar, in welchem sich die sämmtlichen bekannten Gestalten und überdies Genien mit goldenen Palmzweigen dicht um die gemalte Kolossalbüste des Meisters schaarten und im Hintergrunde von der Reiterstatue des Comthurs überragt wurden. Den Schluß dieser Apotheose bildete der Freiheitschor aus „Don Juan" mit einem geänderten, den Tonmeister feiernden Texte.

So endeten die Prager Mozart-Tage des Jahres 1887; der pietätvolle Charakter der ganzen Feier sowie die zu einem so edlen Zwecke aufgebotenen künstlerischen Leistungen gereichen der gegenwärtigen Prager Bühnenleitung zur Ehre; diese Mozart-Feier bildet einen lichtvollen Moment in der Geschichte der jüngsten Prager Theater-Epoche und läßt wohl die Hoffnung zu, daß man auch in Zukunft die große Tradition, die erhabene Mission der Prager deutschen Bühne nicht aus den Augen verlieren werde.

Dir. Bennewitz spielte die Beethoven'sche Ouverture „Die Weihe des Hauses"; Therese Malten und Antonie Schläger sangen das Duett der Elsa und Ortrud aus „Lohengrin" und jede eine selbständige Nummer, der sächs. Musikdirector C. Aug. Fischer spielte auf der Orgel die F-dur Toccata von Bach und einen Satz aus der 6. Orgel-Sonate von Mendelssohn sowie eine freie Phantasie. Den imposanten Schluß bildete das Hallelujah aus Händel's „Messias" für Chor, Orgel und Orchester unter Mitwirkung der Chöre beider Landestheater und der Gesangseleven des Conservatoriums. Auch die Gemäldegallerie und die kunstgewerbliche Ausstellung wurde in dem neuen Kunstpalaste untergebracht. Am 7. April besuchte das Kronprinzenpaar das Rudolphinum, dessen Protector Kronprinz Erzh. Rudolph von Oesterreich ist.

XXXI.

Das neue deutsche Theater in Prag.

(Ein Rückblick auf die Geschichte des Haupttheaters und der Tochter- und Neben-Bühnen Prags. — Das Niclastheater, das Stöger'sche Theater in der Rosengasse, die Arena im Pstroß'schen Garten, das Neustädter Theater, das teatro italiano. — Das Project eines deutschen Actientheaters 1873 und die Verwerfung des bezüglichen Gründer-Gesuches. — Der Plan des neuen deutschen Theaters als Ergänzung des deutschen Landestheaters. — Unzulänglichkeit des alten Gebäudes und Invalidität des Neustädt. Theaters. — Der Landesausschuß bringt die Theatervorlage im Landtage ein. — Čechische Opposition. — Landtagsschluß und Nicht-Erledigung der Vorlage. — Gründung des deutschen Theatervereins. — Aufruf des Vereins an die deutschen Parteigenossen. — Die Frage der Subvention für den 2. deutschen Theaterbau im veränderten Landtage; die Entscheidungssitzung und Ablehnung. — Gedeihen des Theatervereins. — Erfolge. — Theaterlotterie; Matinée. — Das deutsche Interimstheater. — Demolirung des Neustädter Theaters. — Das neue deutsche Theater. — Das Eröffnungsprogramm. — Schlußwort.)

Während das deutsche Landestheater unter der „Firma Kreibig" einer Katastrophe entgegenging, war eine mächtige Action in Fluß gerathen, welche für die deutsche Kunst in der böhmischen Landeshauptstadt von außerordentlicher Bedeutung werden mußte: die Action für ein neues deutsches Theater in Prag. Die Prager Theatergeschichte dieses Jahrhunderts hat die bedeutsamen Wandlungen berührt, denen das gesellige und künstlerische Leben dieser Stadt in einem Zeitraume unterworfen war, welche die nationalen oder sagen wir genauer die sprachlichen Verhältnisse von Grund aus veränderte. Imponirend durch seine Leistungen, geleitet von einem der besten Directoren, welche die deutsche Bühne überhaupt jemals besessen, ohne Concurrenz stand das ständische — nicht ausgesprochen aber selbstverständlich deutsche — Theater Prags in den ersten zwei Jahrzehnten dieses Saeculums da. Das zweite Theater, das ehemalige „vaterländische", eine utraquistische d. h. deutsch-čechische Bühne, deren Concession auf den

ständischen Theater-Director übertragen worden war und zuletzt in dem Kleinseitner Theater bei St. Maria Magdalena (ehemals Dominicanerkloster, jetzt Gendarmeriecaserne) zur Ausübung kam, verlor allmälig seine Bedeutung, bis es ganz verschwand; die čechischen Vorstellungen erfuhren eine consequente Einschränkung und wurden schließlich sistirt, die italienische Oper verwandelte sich in eine deutsche — das ganze künstlerische Leben Prags concentrirte sich in dem unumschränkten, einzigen und nunmehr reindeutschen ständischen Theater Liebich's. Wie sich diese Verhältnisse veränderten, haben wir gesehen; trotz der zunehmenden nationalen Strömung im čechischen Volke, trotz der lange unterschätzten und ignorirten Einengung des deutschen Elements in Prag behielt aber das ständische, nachmals „Landes-Theater" auf dem Obstmarkte seine dominirende Position bei, bis das vom Mutter-Institute losgelöste čechische Landestheater in seiner Selbständigkeit zum „Nationaltheater" emporwuchs und als der imposanteste Theaterbau Prags wenigstens äußerlich das alt-ehrwürdige Mutterinstitut zu überflügeln schien. Die Nebentheater, welche allmälig in Prag entstanden und zum Theil auch wieder vergangen waren, wie das čechische Dilettantentheater bei S. Cajetan auf der Kleinseite, das Dilettanten- und Uebungstheater zu St. Niclas auf der Altstadt,*) das Stöger'sche Theater in der Rosengasse, das ungedeckte Sommertheater im Pštroß'schen Garten, endlich das Neu-

*) Das St. Niclastheater, dessen in diesen Blättern wiederholt erwähnt wurde, war allmälig vorwiegend zum Schul-Theater sowie zum Uebungstheater für die Prager Opernschulen geworden und wurde, nachdem es künstlerischen und humanen Zwecken 64 Jahre gedient, am 18. April 1880 geschlossen. Der Eigenthümer und Director, C. A. Schwestka, der selbst als Dilettant in dem Miniatur-Theater gespielt hatte, verabschiedete sich in der Schlußvorstellung in einer seiner Lieblingsrollen, dem „Meineidbauer" und mit einer Abschiedsrede, worin er sagte, daß nur Familienverhältnisse ihn von dieser Stätte scheiden lassen, auf der er mehr als 25 Jahre gewirkt. Er gedachte ferner der 30jähr. Mitwirkung der Damen Maunsfeld und Hampel sowie des Secretärs Köhler (eines Neffen Polawsky's), sowie der Unterstützung durch die Hrn. Kirnig (einen bekannten Landschaftsmaler und Schauspieler-Dilettanten) und Heiter vom deutschen

städter Theater kamen als Concurrenz-Institute weniger in Betracht. Eben die Entstehung und Bestimmung der drei letzteren Theater aber lieferte den sprechenden Beweis, daß das alte deutsche Landestheatergebäude den Bedürfnissen des deutschen Kunstinstituts Prags allein längst nicht mehr zu entsprechen vermochte. Director Stöger hatte sein Theater in der Rosengasse gegründet, um nicht nur den čechischen Vorstellungen ohne Schädigung des ständischen Theaters ein erweitertes Terrain zu gewähren, sondern auch die deutsche Posse und das Ausstattungsstück außerhalb des Repertoire-Bereichs jenes, höheren Zielen geweihten Instituts zu bringen; dort erblickten bekanntlich „Der Zauberschleier“, „Wastl“, „Der Weltumsegler wider Willen“ 1842—43 das Licht der Welt; da aber Stöger's Personal für zwei Theater nicht ausreichte, dadurch dem Landestheater schwerer Schaden gebracht und überdies eine gewisse Concurrenz für das letztere geschaffen wurde, konnte der Landesausschuß dieser Bühne eine sympathische Förderung keineswegs angedeihen lassen: die Theilnahme für die čechischen Vorstellungen war — wie wir gesehen*) — so gering, daß sie Stöger ganz einstellte, den deutschen Vorstellungen entzog das Verbot der Mitwirkung ständischer Theatermitglieder den Boden, und 1845 endete das Rosengasse-Theater als solches sein Dasein. Vier Jahre später ließ Dir. Hoffmann, um der Theilnahmslosigkeit des Publicums im Sommer zu begegnen, die Arena im Pštroß'schen Garten als sein Privateigenthum errichten. Auch hier

---

Landestheater, der auch als Regisseur im Niclastheater fungirte. Frl. Rott (später eine erste Kraft im čechischen Landestheater) überreichte dem verdienten Director einen silb. Lorbeerkranz; nach stürmischen Hochrufen auf den Scheidenden fiel der Vorhang, das Niclastheater war gewesen. Director C. A. Schwestka führte noch einige Zeit die Leitung des im Neustädter Theatergarten spielenden deutschen St. Niclas Theatervereins, zog sich dann zur Ruhe zurück und starb im Herbste 1887. Als Schwestka 1879 sein 25jähr. Dir.-Jubiläum feierte, konnte er betonen, daß sein Theater seit dessen Bestande 20.353 fl. wohlthätigen Zwecken zugeführt hatte. Hervorragende Künstler und Künstlerinen haben bei St. Niclas ihre ersten Bühnenversuche gemacht.

*) S. Seite 294—324.

sollten die čechischen Vorstellungen Anfangs überwiegen, bald aber wurde das ungedeckte Theater thatsächlich ein deutsches Sommertheater, in welchem „Gervinus" oder „Der Narr vom Untersberge", „Die Schweden vor Prag" u. s. w. Triumphe feierten.*) Allmälig genügte jedoch die von des Wetters Laune allzusehr abhängige und wenig geräumige Arena den Bedürfnissen des Landestheaters nicht mehr, und 1859 schuf Dir. Thomé in Compagnie mit Stöger in dem Neustädter Theater eine Bühne, welche in inniger Verbindung mit dem Stamm-Institute auf dem Obstmarkte dasselbe ergänzen und im Sommer ersetzen sollte; zu diesem Zwecke war es leicht und luftig gebaut und übertraf das Landestheater weitaus an Umfang. Dauer versprach aber auch dieser Bau nicht: er war von vorneherein nur für eine begrenzte Zeit berechnet, die er allerdings um ein Bedeutendes überlebte. Das deutsche Landestheater hatte somit, auch nachdem das Sommertheater im Pštroß'schen Garten selbständig geworden, in das Eigenthum der Garten-Besitzer übergegangen und selbständigen Gesellschaften überantwortet worden war,**) zwei Bühnen zur Verfügung

---

*) S. Seite 389.

**) In der Arena im Pštroß'schen Garten spielten während des Sommers deutsche Gesellschaften unter wechselnden Directionen (Dorn, Posinger, Starcke, Palme u. s. w.), zumeist solchen, denen im Winter eine deutschböhmische Provinzbühne unterstand; die Leistungen standen somit auf mäßiger, mehr oder weniger anständiger Höhe; erst in den letzten Jahren, da der nunmehrige Eigenthümer des Gartens und Theaters, Hr. Heine, dem Theater die längst erwünschte Deckung gegen die Ungunst des Wetters und eine würdige Ausstattung gab, und Hr. Palme in die Bühnenleitung eine gewisse Stabilität brachte, hob sich diese deutsche Sommerbühne sichtlich. Die Gegend vor dem (ehemaligen) Roß- und Korn-Thore war in den Siebziger Jahren allmälig zu einer ganzen Theater-Colonie geworden. Außer dem Neustädter und dem sog. deutschen Sommertheater im Pštroß'schen Garten erhoben sich dort die čechischen Sommerbühnen und ein Variété-Theater unter dem befremdenden Titel „teatro salone italiano"; das letztere, von dem Impressario einer Pantomimen-Truppe, Sgr Averino, gegründet, cultivirte die Pantomime und das Repertoire des „Orpheum", wurde 1877 von den Cassieren des deutschen Landestheaters Seltmann und Carmasini in Compagnie übernommen, überging dann

das Neustädter Theater, das laut Revers seines Erbauers und Eigenthümers stets nur an den Leiter des deutschen Landestheaters verpachtet werden konnte und das alte Theatergebäude auf dem Obstmarkte. Die innige Verbindung beider Bühnen unter Einem Director, ihre Besetzung mit einem einheitlichen Personal war somit unumstößliches Princip. An ein selbständiges deutsches Theater mit ganzjähriger Spielzeit, an ein deutsches Concurrenz-Institut wurde nur einmal, in der sogenannten „Gründer-Aera", gedacht, wo allen Ernstes das Project eines neuen deutschen Actien-Theaters in Prag bestand.

Im Jahre 1873 war nemlich das Gesuch eines Consortiums unter Hrn. G. v. Portheim um die Concession zur Errichtung eines zweiten deutschen Theaters in Prag der Statthalterei zugegangen und von dieser dem Landesausschusse zur Begutachtung überwiesen worden. Das Gutachten, welches zugleich einen interessanten Rückblick auf die Entwickelung des ständischen Theatermonopols gestattet,*) fiel in durchaus ungünstigem Sinne aus.

Der Landesausschuß recapitulirte die wesentlichsten Phasen in der Geschichte des Prager Landestheaters. Man hob hervor, daß die Stände seinerzeit das gräflich Nostitz'sche Theater nur übernommen hätten, weil der Kauf keine Landesfonds in Anspruch nahm und weil sie auf diese Weise ein gut gestelltes Theater zu erhalten und dem möglichen Uebelstande vorzubeugen hofften, daß das Theater Eigenthum eines Privaten und das Publicum hinsichtlich des edelsten öffentlichen Vergnügens von der Caprice und dem Eigennutz eines auf Gewinn berechneten Unternehmens abhängig würde. In Würdigung dieser Umstände habe der Kaiser mittelst Hofdecret vom 20. December 1797 Z. 37.851 den Ständen die Bewilligung zur Erwerbung des Altstädter Nationaltheaters ertheilt. Die Stände, welche nun Eigenthümer des Instituts geworden, während die sieben Erwerber der Erblogen „Miteigenthümer" waren, suchten — so führte das „Gutachten" weiter aus — ihre Intentionen, das Theater zu einem Kunst- und Bil-

an Seltmann allein, wurde eine Zeit lang von einem chinesischen Jongleur geleitet, diente auch zur Abhaltung von Redouten und verschwand (ein leichter Holzbau) bald vom Erdboden. Sgr. Averino verunglückte 1877 mit dem Projecte eines größeren Etablissements, „Tivoli Averino", auf der Hetzinsel. Seltmann leitet eines der ersten Caféhäuser Prags.

*) Landesausschuß-Acten.

Bildungsinstitut zu erheben, darin zu verfolgen, „daß sie dasselbe nicht nur angemessen ausstatteten, sondern es auch in artistischer, sittlicher und in der Geschmacks-Richtung unter die strenge Aufsicht eines eigenen Comités, der Theateraufsichtscommission, stellten, ferner zur Hebung der Theaterzustände in Prag überhaupt und des von ihnen erkauften Theaters insbesondere die in Prag bestehenden Berechtigungen und Privilegien zu Theatervorstellungen im entgeltlichen Wege an sich brachten. So haben die Stände durch die mittelst Hofkanzleischreiben vom 21. Sept. 1800 Z. 13.205 ertheilte Bewilligung Sr. Maj. das der Stadtgemeinde zustehende Einstandsrecht auf das Altst. Theater und die auf dem Kotzengebäude ruhende Theaterberechtigung um den Betrag von 3000 fl. C. M. abgelöst und ist der bezügliche Ablösungsvertrag ob dem Theater stadtbücherlich einverleibt und ausgezeichnet worden. Ferner haben die Stände im J. 1805 auch das dem Anton Zappe zustehende Privilegium für die sogenannte vaterländische Theaterunternehmung auf der Kleinseite für böhmische Vorstellungen, Singspiele u. s. w. im entgeltlichen Wege an sich gebracht und auf diese Art das ausschließliche Theaterprivilegium für Prag erworben. Seit April 1831 ist mit der ausschließlichen Theaterbewilligung auch das Redoutenprivilegium in Verbindung gebracht und mit Entschließung Sr. Maj. vom 17. April 1831 bewilligt werden, daß das Privilegium zur Abhaltung maskirter Bälle in Prag vom ehemaligen Redoutengebäude auf das ständ. Theatergebäude übertragen und zum Vortheile des Theaters entweder im Wege der Verpachtung oder durch den Theaterunternehmer selbst benützt werde; es wurde das Privilegium ob dem früheren Redoutengebäude Nr. 620—I. gelöscht und ob dem Theater Nr. 540—I. stadtbücherlich einverleibt und ausgezeichnet. Diese Privilegien blieben fortan unangefochten" — heißt es weiter — „und sind auch stets behördlich geschützt worden. So wurde 1821 ein Gesuch des Prager Bürgers Fr. Doubek um Wiederauflebung des auf seinem Gasthause zum Platteis ruhenden Privilegiums für Schauspiel- und Redouten-Veranstaltungen über Aeußerung der Theateraufsichtscommission mit Hofkanzleidecret vom 14. Juni 1821 abgewiesen. Als ferner 1840 Director Stöger sein neuerbautes Haus Nr. 955—II. zu Theaterzwecken einrichtete, wurde ihm nach Einvernahme und mit Zugeständniß des Landesausschusses vom Gubernium zwar die Aufführung von Theatervorstellungen, jedoch nur von böhmischen, dann von Possen, Singspielen und Concerten nur ad personam und solange gestattet, als er Unternehmer des ständ. Theaters verbliebe, so daß diese Vorstellungen nur der Ausfluß der Berechtigung der Inhaber des ständ. Theaters waren; es sind auch sodann die Vorstellungen in diesem Hause aufgelassen worden.... Das Schriftstück führt weiter aus, daß der Landesausschuß nie Vortheile im Auge gehabt habe; es war ein Monopol, das den Besitzern nur Opfer auferlegte und der Allgemeinheit Vortheile

brachte; denn es wurde bei Ausübung desselben an dem Grundsatze festgehalten, die thunlichste Hintanhaltung einer lucrativen Speculation zu erzielen, der Theaterunternehmung die gebührende Stellung einer vom zufälligen Geschmack der großen Masse unabhängigen und statt von demselben geleiteten, diesen selbst leitenden und läuternden Kunst- und Bildungsinstituts zu erhalten. In dieser Intention haben die Stände 1805 zur Emporbringung der Bühne mit derselben ein Pensionsinstitut verbunden, dessen Statuten mit den Hofdecreten vom 27. Oct. 1814 und 19. Oct. 1815 bestätigt und in ihrer schließlichen Revision und Aenderung von der kaiserl. königl. Statthalterei unterm 30. Sept. 1868 genehmigt wurden....“ Das „Gutachten“ weist ferner nach, daß bei jeder Gelegenheit in den einzelnen Phasen der Prager Theatergeschichte jenes ausschließl. Privilegium der Stände anerkannt wurde und sagt: „Als 1858 das ständ. Theater umgebaut und in decorativer Hinsicht entsprechend hergestellt und erweitert wurde, wurde von den Unternehmern Stöger und Thomé mit Bewilligung des Landesausschusses das Neustädter Theater mit Festsetzung der ausdrücklichen Bedingung gebaut, daß daselbst nur mit Gestattung des Landesausschusses Vorstellungen gegeben werden dürfen und dem Landestheater freistehe, dieses Theater mit Pachtausgang der Unternehmer des Stadttheaters nach dem faktischen Schätzungswerthe zu erkaufen oder um den diesem entsprechenden Pachtzins zu pachten. Dies Theater steht nur in Verwendung als Ergänzung der beiden Landestheater und wird in der Zeit wegen nöthiger Schließung des deutschen Landestheaters oder während der Sommerhitze unter Aufrechterhaltung der für das deutsche Landestheater bestehenden Contracts-Bestimmung benützt.“ — Das Schriftstück berührt weiter die Gründung des čechischen Interimstheaters als Landesinstitut und folgert aus allen vom Lande geleisteten Opfern, daß das Land die Prager Theater mit einem Gesammt-Aufwand von 53.000 fl. jährlich erhalte. Dies beweise, daß das Prager Theaterunternehmen nur Landesangelegenheit und die Errichtung eines neuen Theaters in der Stadt nur von der Zustimmung der Landesvertretung abhängig sein könne. Ebenso sei es zweifellos und erfahrungsgemäß, daß bei einem wirklich und dauernd vorhandenen Bedürfniß der Erweiterung oder des Neubaues eines deutschen Theaters in Prag die Hilfe bei der Landesvertretung in geeigneter Weise angestrebt werden und zu erreichen sein kann. Der Landesausschuß findet aber (1873) die Gründung eines solchen Instituts, das ein selbständiges Institut werden wollte, nicht gerechtfertigt. Die von dem Consortium geltend gemachten Gründe — der Fremdenverkehr im Sommer, Platzmangel im Winter — werden widerlegt, ebenso gebe es keine literarischen und artistischen Gründe zur Errichtung eines solchen Concurrenz-Instituts, das nur mit bedeutenden Mitteln zu erhalten wäre. Der Hinweis auf die Theater-Concurrenz in Graz und auf die

Concurrenz des čechischen Interims-Theaters in Prag, das nicht einmal den Namen „Theater“ verdiene, sei ebenfalls unstichhältig. Da ferner die Concurrenzwerber angeben, daß sie die Concession zum Baue und Betriebe eines deutschen Theaters in Prag zu Gunsten der Gesuchsteller mit dem Rechte der Uebertragung an eine nach Maßgabe der Gesetze zu bildende Actiengesellschaft oder sonstige Gesellschaft für alle Arten theatralischer Aufführungen und Schaustellungen anstreben, deute dies auf ein Unternehmen, „wie alle in letzterer Zeit entstandenen Gründungen, berechnet auf bloßen lucrativen Gewinn“. Die Personen, welche die Concession ansuchen, seien nicht Maecenaten des Landestheaters, sie würden im Gegentheil entweder noch mehr subventionirt oder ganz ohne Subvention gelassen werden müssen. „Was seit 1796 Besseres geschaffen wurde, ginge zum großen Nachtheil des Publicums in Bezug auf Genüsse der Kunst und des veredelten Geschmacks verloren, darum müsse in Wahrung des von den Ständen erworbenen, auf die dermalige Landesvertretung überkommenen, für Prag ausschließlichen Theaterprivilegiums, in Wahrung des mit allen Opfern gepflegten Standpunktes der Landestheater als Kunst- und Bildungs-Anstalten, in Wahrung der Interessen des Publicums und in Wahrung der Rechtsverhältnisse der Mitglieder des Pensionsfonds die Wohlmeinung dahin abgegeben werden, daß sich gegen Ertheilung der angesuchten Concession mit aller Entschiedenheit ausgesprochen und diese umsomehr verweigert werden müsse, als den dermaligen Unternehmern des deutschen und čechischen Theaters contractlich die ausschließliche Theater-Berechtigung übertragen und zugesichert wurde und daher, wenn wider alles Erwarten diese Berechtigung nicht berücksichtigt würde, unangenehme Rechts- und Entschädigungs-Ansprüche hervorgerufen werden könnten.“

Dies war der Standpunkt des Landesausschusses gegenüber dem Projecte eines selbständigen, auf Concurrenz und Fructificirung berechneten neuen deutschen Theaters in Prag. Das Project scheiterte selbstverständlich; das Monopol des Landes blieb ungeschmälert und unangetastet. Ganz anders aber lagen die Dinge, als neun Jahre später, im J. 1882, abermals das Project eines neuen deutschen Theaters in Prag entstand und der Landesvertretung vorgelegt wurde. Diesmal war es eben kein Concurrenz-Institut, sondern das zur Ergänzung und würdigen Erhaltung des altehrwürdigen deutschen Landestheaters unbedingt nöthige zweite Gebäude, welches man forderte, und der Landesausschuß selbst machte sich zum Interpreten dieser Forderung. Die Unzulänglichkeit des Gebäudes am Obstmarkte war ja, wie

wir noch deutlich aus dem vorcitirten Landesausschuß-Gutachten über das Project des Jahres 1873 sehen, längst und durch die Errichtung der Arena im Pštroß'schen Garten sowie des Neustädter Theaters auch in der Praxis anerkannt worden. Ueberdies mußte das deutsche Landestheater für Magazine und Malersaal, die in dem kaum mehr benutzbaren alten Kotzentheater untergebracht waren, 2500 fl. Jahreszins zahlen, fand sich bei dem Mangel an Probesälen in der künstlerischen Arbeit beengt, durch Mangel an anderen Räumen in der Aufführung von Stücken mit einem imposanten Ausstattungs-Apparat behindert, und erwies sich in der eigentlichen Theatersaison, wo das Neustädter Theater nicht in Betracht kam, zu klein für die Menge der Besucher. Nun war aber das Neustädter Theater seinem natürlichen Ende nahe, weil die Besitzerin des Grundes in eine Pachterneuerung nicht willigen, sondern ihren Grund lucrativer als Bauparcellen verwerthen wollte und weil der mächtige von seinen Erbauern auf zehn Jahre berechnete Holzbau nach nunmehr 22jähriger Dienstzeit bei den gebotenen Feuersicherheits-Maßnahmen der Demolirung wohl unabweisbar verfallen war. Die Eigenthümerin des Grundes, Frau Francisca Bachhaibl, war denn auch bereit, das Bauterrain um 160.000 fl. an den Domesticalfond zu verkaufen, und die Wiener Architekten Fellner und Hellmer, deren Specialität moderne Theaterbauten waren, legten einen Bauplan und Voranschlag vor, wornach sich die Kosten für ein an Stelle des Neustädter Theaters zu errichtendes Gebäude sammt Restauration, Magazinen, Malersaal u. s. w. auf 705.000 fl. stellen würden. Für den neuen Bau waren also, wie der Landesausschuß in seiner dem böhmischen Landtage zugegangenen Vorlage ausführte, 865.000 fl. oder nach Verkauf von überflüssigen Grundparcellen um 65.000 fl. noch 800.000 fl. erforderlich, welche durch das Darlehen eines Creditinstituts gegen 4% Zinsen und 1% Annuitäten (binnen 41 Jahren zurückzuzahlen) aufzubringen gewesen wären. Von den erforderlichen Jahres-Ausgaben von 40.000 fl. kamen 10.000 fl. als bisheriger Pacht des Directors für das Neustädter und nunmehriger Pacht für das neue Theater, dann

3500 fl. Zins für die Restauration und 2500 fl. als der bisherige, nunmehr überflüssige Pacht für das Kotzentheater in Abrechnung und somit nur 24.000 fl. in Betracht. Der Landesausschuß beantragte nun

1. den Ankauf des Bachhaibl'schen Grundes um 160.000 fl. zu genehmigen und ihn (den L.-A.) zum Abschlusse des Kaufvertrages zu ermächtigen, 2. die Erbauung des neuen Theaters nach den Plänen von Fellner & Hellmer zu genehmigen, mit der Bestimmung, daß der Ueberschlag von 705.000 fl. nicht überschritten werde, 3. den Landesausschuß zu ermächtigen, den Geldbetrag von 800.000 fl. bei einem Creditinstitute gegen 4% Zinsen und einpercentige Rückzahlung aufzunehmen und die betreffende Urkunde auszufertigen.

Am 21. October 1882 wies der böhmische Landtag, der damals in seiner Majorität noch deutsch war und deshalb dem Projecte volle Würdigung nicht vorenthielt, den Landesausschuß-Antrag der Budget-Commission zu. Der Bericht des Landesausschusses hatte betont, daß nur durch die Existenz des Neustädter Theaters die Aufführung großer Zugstücke, die Gastspiele hervorragender Künstler auf der deutschen Bühne Prags möglich gemacht worden waren. Da nun die weitere Benützung dieses Theaters unmöglich werde, müsse der Landesausschuß trachten, den unbedingt nöthigen, den Zeitverhältnissen entsprechenden Ersatz zu finden. Das Landestheater sei zwar durch den letzten Umbau prakticabler geworden, die Beschränkung der Räumlichkeiten aber sei nicht behoben, dem Cassaerfolg fühlbare Grenzen gesetzt, was die Erhaltung eines den Traditionen entsprechenden Künstlerpersonals unmöglich mache und die Gefahr nahelege, daß das Theater zu einem Institute dritten oder vierten Ranges herabsinke, es wäre denn, daß die Subvention zu einer enormen Höhe gesteigert würde. Die Abhilfe dieser Zustände bezwecke der vorliegende Antrag. Der bisherige Platz des Neustädter Theaters sei als der geeignetste für den Neubau erkannt worden, namentlich, weil er die Errichtung von Nebengebäuden gestatte, die dem bisherigen deutschen Theater ganz fehlten, so daß Magazine, Decorationen, Malersaal in gemietheten Räumen untergebracht werden mußten; eben diese Räume aber konnten nicht mehr lange zur Disposition stehen, da das

gänzlich verkommene, feuergefährliche Kotzengebäude in seinem Bestande längst bedroht war. Der in Aussicht genommene Bauplatz hatte eine Gesammt-Area von 11.621·07 □M., von welcher 1601·57 □M. als Gassengrund unentgeltlich an die Gemeinde abgetreten werden sollten.

Die Aufnahme, welche der Landesausschuß-Antrag in der Budget-Commission fand, die Angriffe, denen er in der čechischen Presse begegnete, zeigten deutlich, welche Opposition von Seite der damaligen slavischen Minorität seiner im Landtage harrte. Man sprach nur von dem Luxus-Bau eines „deutschen Sommertheaters", obwohl der wahre Charakter des zur Ergänzung des unzulänglichen alten Theaters unumgänglich nöthigen Neubaues in dem Antrage klar genug betont war, von einer „Ueberrumpelung" und stellte die Ablehnung des Antrags, eventuell einen Antrag auf gleichzeitige Erbauung eines großen čechischen „Sommertheaters" in Aussicht. Der Commissions-Bericht der Mehrheit betonte seinen und damit auch den Standpunkt der Landesausschuß-Majorität sehr entschieden. „Sind die Theater in Prag, wenigstens was die Räumlichkeit betrifft, Landessache" — hieß es hier — „dann kann wohl nicht geleugnet werden, daß die Sorge um eine entsprechende Räumlichkeit eine Pflicht der Landesvertretung ist, daß die deutsche Bevölkerung Prags ein Recht hat, in dieser Hinsicht berücksichtigt zu werden, daß der Landesausschuß vollkommen correct gehandelt hat, dort, wo sich ein fühlbarer Mangel in dieser Richtung offenbart, einen Antrag zu stellen und daß der Landtag mit dieser Frage nicht ohne Grund befaßt werde." Die sieben čechischen Commissions-Mitglieder gaben ein ablehnendes Votum ab, zu einer Entscheidung im Landtag aber kam es nicht, da dessen Session schon am 23. Oct. geschlossen wurde. Die Auflösung des in seiner Mehrheit deutschen Landtags, die Neuwahlen, welche den feudalen Großgrundbesitz siegreich und damit die Landtags-Mehrheit čechisch machten, stellten die Aussichtslosigkeit des ganzen Projects als „Landessache" klar; die deutsche Bevölkerung Prags und Böhmens mußte daran denken, aus eigenen Mitteln die Realisirung der Idee zu betreiben. Bald nach Landtags-Schluß kamen Sammlungen

für das neue deutsche Theater in Fluß; eine Gruppe deutscher Männer, deren Seele der Fabriks- und Großgrundbesitzer Alex. Richter war, erwarb vorläufig von Fr. Bachhaibl um 160.000 fl. den Baugrund, und im Jäner 1883 bildete sich ein mächtiger Verein, dessen Ziel die Verwirklichung des Theaterprojects wurde. Als Satzungen des Vereins wurden in der constituirenden Versammlung vom 4. Febr. bezeichnet:

1. Zweck des Vereins ist die Wahrung und Förderung des deutschen Theaterwesens in Prag, 2. unbeschadet der bezüglich des deutschen Landestheaters bestehenden Rechtsverhältnisse wird die Thätigkeit des Vereins besonders gerichtet sein: auf die Pflege der Interessen des deutschen Theaters in Prag und auf die Sicherung eines zweiten Gebäudes des deutschen Landestheaters in Prag, 3. die Mitglieder des Vereins sind gründende, beitragende und Ehrenmitglieder (erstere mit 100 fl., beitragende mit 20 fl. jährlich), 4. die Geldmittel werden durch Einzahlungen der Mitglieder, durch Jahresbeiträge und freiwillige Beiträge, Lotterien u. s. w. beschafft.

Der Ausschuß setzte sich zusammen aus den Herren Oswald Graf Thun-Hohenstein (Präs.), Rich. Ritter v. Dotzauer (Stellvertreter), Dr. Franz Zunterer (Schriftführer), Carl Ritter v. Zdekauer (Cassier), Clemens Bachofen v. Echt, Dr. Aug. Hanke, Dr. Alfred Klaar, Prof. Dr. Ritter v. Kremer, Georg Löw, Alexander Richter, Victor Riedl v. Riedenstein, Dr. Jaroslav Ritter v. Rilke, Franz Altgraf zu Salm-Reifferscheidt, Dr. Friedrich Ritter v. Wiener. Dieser Ausschuß erließ einen Aufruf an die „deutschen Parteigenossen in Oesterreich", in welchem es hieß:

„Wir zweifeln keinen Moment daran, daß unsere berufenen Vertreter im Landtage auf den wohlerwogenen und rechtmäßigen Ansprüchen unseres deutschen Theaters an das Land beharren und dieselben unter allen Verhältnissen mit der größten Standhaftigkeit vertreten werden. An uns aber liegt es nunmehr vor Allem, selbstthätig zu beweisen, daß wir in festgeschlossenen Reihen für die Güter eintreten wollen, für deren Wahrung sich unsere Abgeordneten eingesetzt haben .... Aus diesem nächsten Zwecke, der die Gründung eines deutschen Theaters in Prag veranlaßt hat, ergab sich von selbst ein zweiter, höherer. Mit der rastlosen Arbeit für die Errichtung des nothwendigen deutschen Theatergebäudes vereinigt sich die Sorge, daß dieses Werk seiner deutschen und künstlerischen Bestimmung erhalten bleibe. Wir sind entschlossen, mit derselben Begeisterung für den

Bau einzutreten wie für die dauernde innere Weihe des Baues. Die nothwendige würdige Form wie der würdige Gehalt liegen uns gleichmäßig am Herzen. Wir verhehlen uns nicht, daß auch in Bezug auf die innere Gestaltung dieses Theaters höhere Ziele angestrebt werden müssen. Wir hoffen, daß solche Bestrebungen durch die Beschaffung der nothwendigen äußeren Mittel eine wesentliche Unterstützung erfahren werden. Wenn wir es mit Hilfe unserer deutschen Parteigenossen, auf die wir bauen zu dürfen glauben, erreichen, daß sich ein neuer würdiger Kunsttempel auf unserem Grund und Boden erhebt, dann sollen die Steine selbst reden und künftigen Geschlechtern verkünden, daß wir unsere deutsche Pflicht verstanden und erfüllt haben. Aber lebendiger noch soll das unsterbliche reine Wort unserer deutschen Dichter und Künstler von den Steinen wiederhallen und unser gemeinsames Werk weihen durch die unverfälschte Sprache der deutschen Kunst. Das Wort des großen Kaisers Joseph, daß die dramatische Kunst die Aufgabe habe, Geschmack und Sitten zu veredeln, möchten wir lebendig erhalten auf den Stätten unserer deutschen Kunst. Für die Erfüllung dieser Worte wird der deutsche Theaterverein mit gleichem Eifer sorgen wie für die würdige und zweckmäßige Gestaltung des äußeren Baues. Deutsche Parteigenossen! Das deutsche Theater in Prag bedeutet mehr als ein Kunstinstitut neben vielen anderen in deutschen Landen. Es ist eine Burg deutschen Geistes auf heiß umstrittenem Boden, ein Bollwerk deutscher Dichtung, Sprache und Sitte in einer gefährdeten Grenzmark. Wir fordern Euch auf, mit uns diese Burg zu erneuen und zu vertheidigen, dieses Bollwerk zu beschützen und zu befestigen. Schon haben hochherzige Männer durch opferwillige Beiträge den Grund zum nothwendigen Werke gelegt; wir erwarten von unseren deutschen Landsleuten in Böhmen, unseren nächsten Kampf- und Stammesgenossen, nicht minder aber von allen im Wollen und Wirken mit uns verbündeten Deutschen in Oesterreich die kräftigste moralische und materielle Unterstützung. Jeglicher vermag nach Maßgabe seiner Mittel durch Beiträge, durch Beitritt zu unserem Verein, durch Veranstaltungen zu Gunsten desselben die Sache deutscher Kunst in Böhmen, die nationale Ehrensache, die wir vertreten, zu fördern. Wenn unser Aufruf an die deutschen Herzen greift, wenn gemeinsam ein edles nationales Werk gelingt, dann ist ein Schutzbau geschaffen für hohe ideale Güter der Deutschen in Prag und Böhmen, zugleich aber für Gegenwart und Zukunft ein rühmliches Denkmal für die werkthätige Einheit der Deutschen in Oesterreich!"

Der Erfolg dieses Aufrufs, der die nationale und künstlerische Bedeutung der Sache kennzeichnete, trat bald zu Tage. Außer den großen Spenden der Gründer liefen zahlreiche Beiträge und Beitrittserklärungen ein, der Verein wuchs und gedieh. Und dies war in der That nothwendig, denn vom „Lande" d. h. von der

parlamentarischen Vertretung desselben hatte man, wie die Verhandlungen des neu zusammengesetzten Landtags bewiesen, nichts mehr zu hoffen. Diesem Landtage lag ordnungsmäßig der Bericht der Budgetcommission über die Bewilligung einer Subvention zum deutschen Theaterbau und im Anschlusse daran eine Petition des Theatervereins vor, worin um eine Landeswidmung von 500.000 fl. gebeten wurde, um das deutsche Theater auszubauen und dann unter entsprechenden Bedingungen an das Land zu übergeben. Der Theaterverein forderte, wie man sieht, wesentlich weniger als der frühere Landesausschuß, aber auch dies schien der Gegenpartei zu viel. Um die Petition zu paralysiren, reichte gleichzeitig das čechische Nationaltheater-Baucomité die angekündigte Petition um eine Subvention von 800.000 fl. behufs Errichtung eines neuen čechischen Sommertheaters ein und suchte zur Rechtfertigung dieses Anspruchs nachzuweisen, daß das Land bisher um 760.000 fl. mehr für das deutsche als für das čechische Theater votirt habe. Die Tendenz der durch das Bedürfniß keineswegs motivirten Petition von čechischer Seite lag auf der Hand; die neue Mehrheit der Landtags-Budgetcommission konnte nunmehr, ohne scheinbar das Gleichberechtigungs-Princip zu verletzen, Uebergang zur Tagesordnung über beide Petitionen verlangen. Bezüglich des deutschen Theaters stellte diesen Antrag der der feudalen Gruppe angehörige Graf Franz Thun, bezüglich des čechischen Dr. Rieger. Namens der deutschen Minorität der Budgetcommission gab Dr. Bareuther eine Erklärung ab, worin er Angesichts der großen Summe, die das Land in den letzten Jahren für das čech. Theater bewilligt habe, den deutschen Anspruch völlig begründet fand: nur Dank der Opferwilligkeit der Deutschen sei die Summe der verlangten 800.000 fl. auf 500.000 fl. ermäßigt worden; wenn nun auch das čech. Theaterconsortium eine Subvention von 800.000 fl. für ein neues Sommertheater fordere, obwohl sich ihm ein Prachtbau öffne und das böhmische Museum neue Opfer fordere, könne man dies unmöglich bewilligen.

Am 8. August 1883 fand die bewegte, entscheidende Sitzung des Landtags in der Theaterfrage statt. Der Intendant des

deutschen Landestheaters Dr. Walbert vertrat die deutsche Petition von den mehrfach erörterten Gesichtspunkten aus. Er wies speciell auf die Nothwendigkeit einer Erhöhung der Einnahmen zur würdigen Erhaltung des deutschen Landestheaters hin; vor zwölf Jahren habe der Gagenétat monatlich 11.700 fl., jährlich 140.000 fl. betragen — nun beziffere er sich auf 18.000 resp. 216.000 fl.; die Autorenhonorare seien in derselben Zeit von 12 bis 15% oder 10.000 fl. im Jahre 1883, der Gesammt-Ausgabenétat aber um 90.000 fl. jährlich gestiegen. Und so leichten Kaufs könnten die Deutschen nicht eine Stadt verlassen, in welcher jeder Stein sozusagen an deutsche Geschichte, deutsche Kunst und Wissenschaft erinnere. In heftigster Weise polemisirte der Führer der Jungčechen, Dr. Eduard Grégr, gegen die deutsche Forderung. „Prag" — so schloß der dem Deutschthum mit Erbitterung gegenüberstehende Redner unter Hinweis auf die Idee einer administrativen Trennung Böhmens in nationaler Hinsicht — „Prag werden Sie nicht zerreißen; wenn Sie sich ein Theater bauen wollen, so bauen Sie es in der zukünftigen deutschen Hauptstadt Böhmens. Wenn wir die Subvention bewilligten, so würden wir eine Prämie für den Landesverrath votiren!" Die Entscheidung konnte nach alledem nicht zweifelhaft sein. Der Antrag des Grafen Franz Thun auf Uebergang zur Tagesordnung wurde mit den Stimmen des Großgrundbesitzes und der Čechen gegen jene der Deutschen angenommen, ebenso fiel selbstverständlich das von vorneherein bedeutungslose čechische „Sommertheater"-Project.

Das Resultat dieser denkwürdigen Landtagssitzung wirkte befeuernd auf die Sammlung für den deutschen Theaterbau. Als die Mitglieder des Theatervereins am 27. April 1884 den ersten Thätigkeitsbericht entgegennahmen, konnte constatirt werden, daß trotz vielfacher Hemmnisse binnen Einem Jahre die Grundlage für das Unternehmen geschaffen worden war. Se. Maj. Kaiser Franz Joseph I. hatte durch eine Spende von 10.000 fl. selbst seine hochherzige Theilnahme für das Werk kundgegeben, der Neustädter Theatergrund war um den stipulirten Betrag von

160.000 fl. in den Besitz des Vereins übergegangen, das Vermögen hatte die Höhe von 414.702 fl. erreicht und stieg bis zur nächsten Generalversammlung (30. Juni 1885) auf 445.284 fl. In der außerordentl. Generalversammlung vom 8. Nov. desselben Jahres konnte Dr. Hancke bereits beantragen, in den ersten Monaten des Jahres 1886 mit dem Baue eines zweiten deutschen Theatergebäudes auf dem erworbenen Terrain mit Zugrundelegung der Skizzen von Fellner und Helmer zu beginnen, und mit Begeisterung wurde der Antrag angenommen. Ein eigenes Comité veranlaßte die Vergebung der Bauarbeiten, in der Sitzung vom 25. März 1886 erfolgte diese Vergebung an den Prager Architekten Alphons Wertmüller und vier Tage später der erste Spatenstich.

Das Neustädter Theater war 1885 von Dir. Angelo Neumann — und zwar unentgeltlich — zum letzten Male benützt worden, wurde im Jäner 1886 von M. J. Raubitschek zum Zwecke der Demolirung angekauft; am 25. Jäner begannen die Demolirungs-Arbeiten, und wenige Wochen später war es vom Erdboden verschwunden. Die Sommersaison zeigte recht deutlich, wie schwer es hielt, mit dem alten Gebäude am Obstmarkt auszukommen, wie nothwendig ein zweites, geräumiges und luftigeres Haus war. Schon im April wurde für die Zwecke des deutschen Landestheaters das von Hrn. Tichy in Karolinenthal 1880 erbaute „théâtre variété“, welches bisher auch zu Redouten, Circusvorstellungen und Productionen mancherlei Art gedient hatte, gemiethet und als „deutsches Interims-Theater“ in Gebrauch genommen. Dort führte u. A. Director Jauner mit den ersten Kräften des Theaters a. d. Wien Johann Strauß' Operette „Der Zigeunerbaron“ und ähnliche Werke aus dem Repertoire jenes Theaters auf. Mittlerweile waren Spenden für den Theaterverein in reicher Zahl und zum Theil aus weiter Ferne (selbst aus Amerika) eingelaufen, zur Hebung des Erträgnisses aber wurde auch eine Effecten-Lotterie mit 150.000 Losen zu 2 fl. auf zwei Jahre in Scene gesetzt und behördlich in Anbetracht des „culturellen Zweckes“ der Sache genehmigt. Ein Brillant-

schmuck im Werthe von 10.000 fl. bildete den Haupttreffer, ein eigenes Comité, an dessen Spitze der Großindustrielle Alexander Richter stand, nahm den Verkauf der Lose in die Hand, der bis 26. Aug. 1887 die Summe von 169.033 fl. 70 kr. ergab. Der Kaiser, der Kronprinz und Erzh. Carl Ludwig widmeten Geschenke für die Lotterie; in Wien wirkte ein besonderes Lotterie-Comité unter Leitung des gewes. Ministers Dr. Freiherrn von Banhans. Einen starken materiellen Erfolg hatten auch die am 19. und 20. März 1887 unter dem Protectorate der Gräfin Christiane Thun und dem Präsidium der Fr. Louise Schmeykal im deutschen Landestheater abgehaltenen Matinéen. In „den lebenden Bildern", welche Regisseur Baumann gestellt hatte und Oberregisseur Pettera mit Worten begleitete, wirkten Damen und Herren der ersten Gesellschaftskreise Prags mit; den musicalischen Theil leitete Capellmeister Slansky. Besonderer Ovationen erfreuten sich bei diesen Matinéen Fr. Lidwinna Kremer v. Auenrode und deren in Prag noch unvergessene Schwester Hermine Claar-Delia, welche in Einactern mitwirkten, die dem nach Mosenthal bearbeiteten Melodram „Das Volkslied" vorangingen.*) Den Epilog und die verbindenden Gedichte hatte der Prager Schriftsteller A. Klaar verfaßt. Das Reinerträgniß der Matinéen allein ergab etwa 12.000 fl.; die sogenannten Theatervereins-Bälle lieferten 23.308 fl. 13 kr. Ertrag. So entwickelte sich und gedieh der Verein**) und mit ihm das Theater, das im November 1887 im Wesentlichen als vollendet gelten konnte und seiner Eröffnung harrte. Der Bau präsentirt sich äußerlich durchaus gefällig und vornehm und überrascht im Innern durch glanzvolle künstlerische Ausstattung.

---

*) Diese neueren Daten entnehmen wir vorzüglich einem im November 1887 erschienenen, sorgfältig gearbeiteten Werkchen „Das neue deutsche Theater in Prag", ein Gedenkblatt zur Eröffnung. Von Hermann Katz. Prag 1887, A. Haase.

**) Auch schmerzliche Verluste trafen den Verein während seines kurzen Bestandes. Vom Ausschusse starben die Herren Dr. Ritter v. Rilke, Clemens Bachofen v. Echt (30. October 1886), Dr. Franz Zunterer

Die Hauptfaçade des neuen Theaters ist der Bredauergasse zugekehrt und schließt den Straßenzug, der vom Graben zum Franz Josephs-Bahnhofe läuft, in effectvoller Weise ab. Eine Freitreppe mit zehn Stufen und Rampen von beiden Seiten führen in das Vestibul. Ueber der Unterfahrt erhebt sich eine Terrasse, zu welcher man von dem salonartigen Foyer des ersten Stockwerkes aus gelangen kann. Sechs mächtige Steinsäulen mit korinthischen Capitälern tragen den Giebel. Der von dem Wiener Bildhauer Friedl ausgeführte figurale Schmuck desselben zeigt, wie der Dichter die nach der Zerreißung des Orpheus durch die Mänaden von diesen ins Meer geworfene aber wieder gefundene Lyra ergreift, um sich mit ihr auf dem Pegasus zu den Bahnen ewigen Ruhmes emporzuschwingen. Amor triumphirt, daß das Lied der Liebe forttönen wird, während die Musen noch ihren Sohn beweinen. Die Krönung des Giebels bildet in der Mitte Fama mit Posaune und Palmenzweig. Rechts thront Thalia, links Dionysos auf einem Wagen, welchem ein Löwe und ein Panther vorgespannt sind. In den Untercolumnen der Säulenstellung des Giebels erheben sich von Prof. Menzel ausgeführte Büsten Schillers, Goethes und Mozarts. Die an den Mittelbau anschließenden Stiegenhäuser zeigen längs der Seitenfaçaden von Säulen getragene Giebel, deren Tympanon von reizenden Kindergruppen ausgefüllt ist, welche eine Trophäe mit Blumenkränzen schwingen. Terrassen an der Seitenfaçade, vom zweiten Rang aus zugänglich, sollen den Besuchern der Galerie zur Sommerszeit in den Zwischenacten angenehmen Aufenthalt gewähren. Die großen Fenster der Seitenfaçaden beleuchten die Nebenfoyers und Stiegenhäuser. Mächtig ragt der schlichte Giebelbau der Bühne aus dem ganzen Complex heraus: die Ecken vier kandelaberförmige Schornsteine tragend, die Giebel mit Lyren als Akroterien.

Im Vestibul öffnen sich dem Eintretenden je rechts und links die Zugänge zu den Galerien, zu den Logen und zum Parterre. Lichte, lufträumige, breite Gänge, das imposante, mit plastischer Ausschmückung gezierte Hauptfoyer, Nebenfoyers, Garderoben und Communicationstreppen umschließen den weiten Zuschauerraum. Derselbe enthält im Parterre 456

(23. Dec. 1886), Dr. Ritter v. Wiener (9. März 1887), Gen.-Director Georg Löw (8. Mai 1887, an den Folgen eines Sturzes, den er bei Besichtigung einer Fabrik im Interesse des Vereins erlitt, ein überaus eifriger Förderer des Unternehmens), am 31. Mai 1887 der Vicepräsident und aufopfernde Mitarbeiter an dem Vereinswerke, Richard Ritter von Dotzauer. In den Ausschuß wurden bei der Ersatzwahl die Herren Max Egon Fürst zu Fürstenberg, Dr. Fr. Schmeykal, Ingen. Heinr. Schmeykal, Carl Ostermann und Dr. Alex. Baudiß neugewählt.

Fauteuilsitze und einen Stehraum für 246 Personen. Rechts und links erheben sich je 4 Prosceniums- und je 8 Normallogen. Im ersten und zweiten Rang rechts und links befinden sich je 4 Prosceniums- und je 9 Normallogen. Ein vom zweiten Rang aus zugänglicher Balcon faßt 108 Fauteuilsitze, während die Galerie 470 Sitzplätze und einen Raum für 280 stehende Personen enthält. Im Ganzen finden 2000 Personen im Zuschauerraume Platz. Im Innern haben Architektur, Sculptur und Malerei harmonisch zusammengewirkt, um den weiten Raum vornehm und geschmackvoll zu beleben und auszuschmücken. Dieser Hauptraum des neuen deutschen Theaters in Prag kann sich den schönsten Theatern Deutschlands an die Seite stellen. Der in reicher Barock-Bildhauerarbeit ausgeführte Plafond verbindet in effectvoller Weise figurale Plastik mit einer vom Maler Eduard Veith herrührenden künstlerischen Malerei. Auf dem Prosceniumsbogen thront in einem reich geschmückten Tempel die Lorbeer spendende Kunst mit dem Genius des Dramas. Ihr zu Füßen weilt die ernste und heitere Musik, während rechts die geflügelte Poesie und dieser zu Füßen die Prosa und die Wahrheit ihr Lager aufgeschlagen haben. Reizende Gruppen von Gestalten des Orients und des Occidents und ein mächtiger österreichischer Bannerträger flankiren dieses herrliche Bild — Alle der Kunst ihre Huldigung leistend. Das schmale Feld, welches an den Prosceniumsbogen anschließt, versinnlicht die Schriftstellerei und die Tonkunst. An dieses Bild reihen sich in geschmackvoller Weise Gruppen, welche die verschiedenen Lebensalter darstellen. Links das Kindesalter mit einer heiteren Maskerade, bezugnehmend auf die komischen Darstellungen: Posse und Schwank; gegenüber das Jünglingsalter mit fröhlichen tanzenden Gruppen, hinweisend auf das Lustspiel, die Operette und das Ballet, und schließlich das Mannesalter im Streben und Jagen nach Ruhm und Glück als Symbol des Dramas, des Charakterstücks und der Oper. Die theilenden und zusammenfassenden Marmorsäulen der Prosceniumslogen tragen Kindergruppen von Friedl und andere reizende Figuren von Vogel. Außerdem sind die den Uebergang vom Prosceniumsbogen zum Flachgewölbe des Plafonds vermittelnden Flächen mit figuralen Hochreliefs, ausgeführt von Vogel, reich geschmückt. Alle Galerie- und Logenbrüstungen tragen geschmackvolle Bildhauereiverzierungen. Die reich decorirte Umrahmung des Balkons, so wie die Logentrennungswände im ersten Rang schmücken plastische Gebilde von Friedl. Für den Hauptvorhang, ein Werk des Malers Veith, hat der Künstler sein Gemälde „das Gesicht des Dichters" zum Vorwurf gewählt. Liebe und Haß, die Treue, das Familienglück, die Freundschaft, die Habsucht und der Neid, Leidenschaften und Triebe, die das Leben bewegen und die vom Gesicht des Dichters erichaut auf der Bühne zur Darstellung gelangen, werden hier im Bilde in charakteristischer Weise vereint zur Anschauung gebracht. Das Orchester ist vertieft angelegt und zu einem Drittel überdeckt.

Die Beleuchtung des Zuschauerraumes besorgen ein mächtiger Luster mit 150 Gasflammen und 25 Glühlichtern, ferner 153 Glühlampen in den Ampeln der Brüstungen. Die Nebenräume des Zuschauerraumes sind theils mit Glüblicht, theils mit Gas beleuchtet. Die Heizung des gesammten Zuschauerraums besorgen vier Caloriferen mit gemeinsamer Leitung. Die Ventilation ermöglicht einen Luftwechsel von 90.000 Cubikmeter in einer Stunde. Im Sommer wird die eingeführte frische Luft durch Wasserschleier und Kühlflächen entsprechend temperirt. Die Bühne ist vom Zuschauerraum durch eine Feuermauer und einen doppelwandigen eisernen Vorhang mit hydraulischem Antrieb vollständig getrennt. Ihre Breite am Portal beträgt 13'8 M. und von Wand zu Wand 22'9 M., die Höhe 8'5 Meter. Die Vorderbühne ist 16'25 M., die Hinterbühne 8'75 Meter tief, so daß für decorative Effecte vom Vorhange bis zur Rückwand eine Tiefe von 25 Meter zur Verfügung steht. Die eiserne Unterbühne enthält zwei Etagen. Bei den Versenkungen und schweren Cassetten, ebenso wie bei der Eisen-Courtine kommt hydraulischer Antrieb zur Verwendung. Die Bühne hat genügendes Tageslicht, die künstliche Beleuchtung derselben ist ausschließlich elektrisch. Der Zugang zu den Bühnennebenräumen liegt in der Nesselgasse. Unmittelbar an die Bühne grenzen im Parterre die Localitäten für den Portier, für die Feuerwehr, für die Theaterarbeiter und ein Inspectionszimmer der Direction; an die Hinterbühne stoßen zwei Locale für Requisiten und Möbel. In weiteren vier Geschoßen befinden sich die Ankleideräume für das Chorpersonale und für das Ballet, die Probesäle, die Werkstätten der Schneiderei und die Bureaux der Direction. Das oberste Geschoß enthält ausschließlich Depots für Garderobe und Requisiten. Alle diese Räume sind zwischen Eisenträgern gewölbt und haben massive Zwischenräume. Das Souterrain der Bühnenräume enthält beiderseits Stimmzimmer des Orchesters, unter der Hinterbühne ist ein Raum für Statisten hergerichtet.

Neben dem Bühnenhaus — versenkt im Gartenterrain — liegt das Maschinen- und Kesselhaus. In demselben sind drei Röhrenkessel, eine Compoundmaschine mit 75 Pferdekraft und zwei Dynamomaschinen untergebracht. Durch diese Anlagen werden bewirkt die elektrische Beleuchtung, der directe Antrieb des Pulsators, der Seilenantrieb des Exhaustors und zum Theil als Nebenleistung die mit Pulsion betriebene Dampfheizung der Bühne sammt allen Nebenräumen derselben. Die Feuersicherheit des neuen Gebäudes ist so groß wie kaum die eines zweiten Theaters, denn abgesehen von Thüren und Stühlen ist fast gar kein Holz beim Baue zur Verwendung gelangt. Der Plafond, alle Constructionstheile, sämmtliche Zwischendecken, die Logenabtheilungen, die Brüstungen 2c. sind aus unverbrennbarem Material. Die Leerung des Hauses geschieht gleichzeitig nach der Hauptfront und nach den Seitenfaçaden. Die Gallerie-

besucher können auf den seitlichen Terrassen über absolut rauch- und feuersichere Stiegenhäuser in's Freie gelangen.*)

In dieser Gestalt**) — eine durchaus moderne, ihren künstlerischen Zwecken vollkommen entsprechende Bühne — steht das neue deutsche Theater der Bühnenleitung des deutschen Landestheaters in Prag zur Verfügung. Der Ausschuß des deutschen Theatervereins hat nämlich — wie es in der Organisation des neuen Theaters begründet ist — Herrn Angelo Neumann das Haus pachtweise überlassen, nachdem derselbe vom Landesausschuß die Bewilligung zur subsidiären Benützung der neuen Bühne erhalten hatte. Um das Verhältniß der neuen Bühne zum Stamm-Institute zu regeln, hatte der Landesausschuß am 31. März 1887 eine Sitzung unter Zuziehung der Logenbesitzer gehalten, in welcher einstimmig anerkannt wurde, daß die Veranstaltung von regelmäßigen Vorstellungen oder auch von Doppel-Vorstellungen (mit dem Stadt-Theater) in dem an Stelle des ehemaligen Neustädter Theaters erbauten neuen Theaters unter den bisherigen Modalitäten keinem Anstande unterliege. Nur mache der Umstand, daß sich diese Benützung auf die ganze noch übrige Pachtdauer Angelo Neumann's erstrecken soll, einen Vertrags-Nachtrag in diesem Sinne nothwendig. Dem Landesausschusse sowohl als der Theaterintendanz bleiben bezüglich der im neuen Gebäude stattfindenden Vorstellungen alle hinsichtlich des Landestheaters bestehenden Rechte ungeschmälert vorbehalten. Von den laut Art. XVII des Theaterpachtvertrags im Landestheater täglich mit Ausnahme der Normatage regelmäßig abzuhaltenden Abendvorstellungen dürfen nun während der Wintersaison d. h. vom 1. November bis 15. Mai

*) „Bohemia", Beilage zur Nr. 257 vom 18. September 1887.

**) Die Frage bezüglich der Errichtung eines Decorations-Magazins war zur Zeit, als dieser Abschnitt geschrieben wurde, noch ungelöst, ebenso war die Herstellung eines Restaurations-Gebäudes noch nicht im Gange, die Demolirung des alten Gebäudes erst im Zuge, welchen Umstand die dem deutschen Theater feindlich gegenüberstehende čechische Gemeindevertretung der Stadt Weinberge benützte, um die Eröffnung des Theaters selbst zu verzögern.

nie weniger als vier Vorstellungen im Landestheater abgehalten werden, während in der Sommersaison die Vorstellungen auch ganz in das neue Theater verlegt werden können. Ein Antrag, daß in der Wintersaison alle Tage im Landestheater gespielt werden müsse, blieb mit 2 gegen 13 Stimmen in der Minorität.*)

So stand denn im Nov. 1887 das Personal des deutschen Landestheaters unter Führung Angelo Neumann's**) zum Einzuge in das neue Haus bereit.

---

*) Die Preise der Plätze wurden mit Genehmigung des Landesausschusses folgendermaßen festgesetzt: Parterre- oder 1. Rang-Loge 10 fl., Loge 2. Rang 8 fl., 3. Rang 4 fl. 50 kr., Fauteuilsitz 1. bis 4. Reihe 2 fl. 50 kr., Parketsitz 5 bis 12. Reihe 2 fl., Parketsitz 13 bis 20. Reihe 1 fl. 50 kr., Mittel-Balconsitz (1. Rang) 1—4. Reihe 2 fl., 5—7. Reihe 1 fl. 50 kr., Galleriesitz 1—4. Reihe 1 fl., 5—10. Reihe 80 kr., Gallerieseitensitz 1. Reihe 80 kr., in den übrigen Reihen 50 kr., Parterre-Stehplatz 80 kr., Gallerie-Stehplatz 20 kr. — Das Abonnement, auf 320 Vorstellungen berechnet, beträgt für eine Loge Parterre oder 1. Rang 1700 fl., Loge 2. Rang 1332 fl., Fauteuil 480 fl., Parterresitz 320 fl., Galleriesitz 160 fl. Das Verhältniß zwischen dem Landestheater und dem neuen Theater bezüglich der abonnirten Plätze ist dasselbe, wie es zwischen dem Landestheater und dem Neustädter Theater bestand.

) Das Personal des deutschen Landestheaters hatte im Herbst 1887 folgenden Bestand: **Schauspiel. Herren: Willy Felix, Heinrich Prechtler, Carl v. Zeska, Carl Peppler, Wilhelm Stöckel, Gustav Löwe, Günther Pettera, Rud. Hellbach, Volkmar Kühns, Rud. Possin, Isidor Grauert, Siegfr. Rosenberg, Wilh. Eichenwald, Carl Schlesinger, Wilh. Thaller, Alex. Elmhorst; Damen: Johanna Buska (seit Oct. Gattin des Director Neumann), Hedwig Walles, Auguste Scholz, Josephine Moller, Minna Bichler, Betti Dinstl, Georgine Galster, Minna Wollrabe, Gabriele Polkoffsky, Olga Engel, Rosa Roll. — **Oper:** Herren: Adolph Wallnöfer, Franz Heukeshoven, Edwin Hinrichs, Adolph Perluß, Otto Brucks, Hans Thomaschek, Felix Ehrl, Wenzel Dobsch, Ludwig Rochelle; Damen: Marie v. Moser, Catharina Rosen, Marie Rochelle, Betti Frank, Sarolta Le Pirk, Luise Grimm, Bertha Thomaschek, Laura Hilgermann, Anna Hofmann, Hanna Wrada, Antonie Plodek. — Capellmeister: Dr. Carl Muck, Wilhelm Reich, Ludwig Slansky, Chordir. Friedrich Rehbock. — Regie-Collegium: Hrn. Baumann, Eichenwald, Dr. Muck, Pettera, Rehbock.

Commissionelle Prüfungen sowie eine Reihe aufschiebender Forderungen und Maßnahmen der dem deutschen Theater nicht eben wohlwollenden Gemeindevertretung der Stadt „königliche Weinberge", in deren Verband das neue Haus gehört, bedingten eine wiederholte Verlegung des Eröffnungs-Termins, für welchen endlich der 5. Jäner 1888 gewählt wurde. Das alt-ehrwürdige deutsche Landestheater in Prag, das in dieser Geschichte den ihm gebührenden vornehmsten Platz eingenommen hat, ist durch das neue Haus — einen durchaus modernen, praktischen, in seinem Innern durch künstlerische Distinction und Geschmack der Ausstattung gleich einnehmenden Theaterbau — in die Lage versetzt, die große Mission, die es in künstlerischer, cultureller und nationaler Hinsicht zu erfüllen hat, erfolgreich durchzuführen. Die Beschränkungen, die dem Institute im alten Hause auferlegt waren, sind behoben; das deutsche Landestheater hat den Raum und die Mittel zur freien Entfaltung; es hat eine breite und solide materielle Basis gewonnen, die es durch eine vom Lande erbetene Subventions-Erhöhung noch zu festigen strebt; auf dieser Basis kann es weiterbauen mit der Aussicht, auch in den neuen, so vollkommen veränderten Zeiten seine alte ruhmvolle Position zu behaupten.

Reich, Slansky. — Directions-Secretär u. Hauptcassier Carl Rosenheim; Dramaturg Teweles. — Als Intendant des deutschen Landestheaters fungirt seit dem Austritt der deutschen Landtagsabgeordneten aus dem böhm. Landtag und der deutschen Landesausschußbeisitzer aus dem böhm. Landtage der Landesausschußbeisitzer Alfred Freiherr Pfeill v. Scharfenstein. — Erblogen-Besitzer sind: Fürst Camill Rohan, Fürst Carlos Auersperg, G. d. Cav. Graf Ed. Clam-Gallas, Graf Albrecht Kaunitz, Graf Erwein Nostitz, Graf Ernst Waldstein, Graf Oswald Thun. Die Logeneigenthümer haben auch nach der Eröffnung des neuen deutschen Theaters das Recht, jeden Spieltag des Jahres ihre ständige Loge zu benützen; in Folge dessen haben sie auch an den Tagen, wo allein im neuen Theater gespielt wird, dort ihre Loge zur Disposition, an Tagen mit Doppelvorstellungen ihre Loge im (alten) Landestheater. Fünf der Logenbesitzer haben sich durch Separatvertrag mit dem Director gegen eine Pauschalsumme bei Doppelvorstellungen ihre Logen in beiden Theatern gesichert.

Mit möglichster Treue ist in diesen Büchern die Entwickelung der dramatischen Kunst, des Bühnenwesens überhaupt und der deutschen Bühne Prags insbesondere seit dem vierzehnten Jahrhundert verfolgt und dargestellt worden; in dem Theaterwesen Prags sahen wir die Geschichte der deutschen Schauspielkunst, des Dramas und der Musik, aber auch die Geschichte Prags in ihren einzelnen bedeutsamen Phasen ausgeprägt; wir können unser Werk nicht besser schließen als mit dem Wunsche, daß die wechselvolle Geschichte des Prager Theaters in den künstlerisch maßgebenden Kreisen Böhmens gekannt und erkannt werde in ihrer ganzen Bedeutung; diese Erkenntniß wird nicht nur die Pflege wahrer Kunst in Prag fördern, sie wird auch manche Gegensätze ausgleichen und vor Allem dazu beitragen, daß dem deutschen Theater der böhmischen Landeshauptstadt seine historische Position gewahrt bleibe, daß diesem Institute allezeit nicht nur die begeisterte Pflege der deutschen Kunst- und Bevölkerungskreise, sondern auch die pietätvolle Achtung der Gegenpartei gewidmet werde!

Ende des dritten Theiles.

Anhang.

Alphabetisches Verzeichniß

der in den Jahren 1836 bis 1885 am (deutschen) königl. Landestheater zu Prag engagirt gewesenen Mitglieder und der Bühnenleiter in dieser Zeit.

(Die eingeklammerten Zahlen bedeuten Functions- resp. Engagementsdauer, Zahlen am Ende der Zeile die Seite des Buches, auf welcher sie erwähnt oder behandelt sind.)

I. Ständische (Landes-) Theaterbehörde.

Ständische Theateraufsichtscommission (bis 1846).

Intendanten:

Albert Graf Nostitz (1846—1852) 344, 380, 413, 505
Wenzel Ritter v. Bergenthal (1852—1857) 424, 426, 455, 459, 479, 504
Ritter Bohusch v. Ottoschütz (1857—1863) 504, 582
JUDr. Ad. Maria Pinkas (1864—1865) 673
JUDr. Görner (1865—1870) 673
Wilhelm Graf Wolkenstein (1871—1872) 674
Carl Joseph Freiherr v. Peche (1872—1882) 674, 791
JUDr. Ant. Walbert (1883—1887) 792, 801, 833

Gegenwärtig: Freiherr Pfeill v. Scharffenstein.

II. Unternehmer und Directoren.

J. A. Stöger (1834—1846) . . . . 52, 54, 109, 190, 193—340
Joh. Hofmann (1846—1852) . . . . 339—417
J. A. Stöger (1852—1858) . . . . 417—507
Franz Thomé (1858—1864) . . . . 483—584, 681—83
Rudolph Wirsing (1864—1876) . . . . 582—676, 680, 688—90
Eduard Kreibig (1876—1885) . . . . 700—806
Edmund Kreibig als Director-Stellvertreter (1879—1885) . . 751—806

Gegenwärtig: Angelo Neumann.

III. Mitglieder.*)

Albrecht Charlotte, Sch. (1883—85) 771, 809
Aliprandi Frl., S. u. Sch. (1884—85) 772
Allram Frau Babette, S. u. Sch. (1815—1852 [pens. seit 1841])
20, 50, 60, 125, 211, 328, 361, 409

*) Abkürzungen: S. = Sänger oder Sängerin, Sch. = Schauspieler oder Schauspielerin, Cap. = Capellmeister, T. = Tänzer oder Tänzerin, Balletm. = Balletmeister oder Balletmeisterin, Reg. = Regisseur, Fr. = Frau, Frl. = Fräulein, Geg. = Gegenwart, N. = Nachtrag.

Digitized by Google

Allram Frl. Gabriele, Sch. (1837—1842) 212, 221, 228
Allram-Lechner Frau [s. Lechner] (1846—1861) . . . . —
Alt Jenny Frl., S. (1882—84) 762
Altmann Aug. Frl., Sch. (1869—72) 609
Arnau Carl, Sch. (1870—72) 597, 598, 628
Arnurius, S. (1858—59) 533

Bach Frl., Sch. (1852—54) 421
Bachmann, S. (1857—65) . . 476, 480, 531, 534, 548, 555, 565, 642
Balzer Frl., S. (1837—38 [†]) . . . . —
Bandmann, Sch. Liebh. (1859—59) . . . . —
Baison Auguste Frl., Sch. (1858—59) 491
Barnay Ludw., Sch. (1864—64) 588, 590
Barthels Heinr., Reg. (1852—54) 425, 426, 438
Bartovsky, S. (1884—85) 756
Bartsch Frl., S. (1861—62) . . . . —
Basté Paula Frl., Sch. (1878—79) 724
Baudius C. F., Sch. (1845—46) . . . . 226, 362, 630, N.
Bayer Fr. Rud., Sch., (1815—56 [pens. 1843]) 8, 13, 22, 47, 51, 125, 153—4, 161, 207, 211, 328, 361
Bayer Marie (später Bürk) Frl., Sch. (1834—38) 208, 222
Bayer, S. (1835—37) . . . . N.
Beck, S. (1838—41) 262, 329, 457
Beer Frl., S. (1848—50) 386
Beitl Frl., S. (1864—65) 634, 641, 659
Belke Frl., T. u. Balletm. (1860—85) . . . . 663, 773, N.
Benetti Adele Frl., S. (1877—85) 731
Bergauer Luise Frl., S. (1849—50) 271, 394, 396, 400, 666
Berger, T. (1879—81) 754
Bergmann, Sch. (1858—60) 494, 495, 514
Beringer C., Sch. u. S. (1864—76) 588, 590, 595
Bermann Stephanie, S. (1884—85) 762
Bernard, S. (1861—66) 551, 565, 641, 645
Bervison Frl., Sch. (1839—41) 222, 328
Beschta Frl., S. u. Sch., Soubr. (1873—74) . . . . —
Bichler Minna, Sch. (1876 bis Gegenw.) 704, 720, 809
Bidschofsky Frl., T. (1850—51) . . . . —
Biel, Sch. (1844—45, 1850—51) 215
Bigl Fr., S. (1842—43) . . . . N.
Bigl, S. (1842—43) . . . . N.
Binder Marg. Fr. (v. d. Klogen), Sch. (1824—1854) 159, 187, 217, 328, 361, 421, 435

Bischitzky, S. (1868—69) 2. Tenor . . . . —
Blok Frl., Sch. (1844—48) 221, 329, 261
Böhm, S. (1848—64) 480
Bognár Friderike Frl., Kinderrollen und Sch. (1846—52, 1880—81, 1885—87) 351, 361, 423, 630, 767, 812
Bognár Anna, Sch. 361
Bollard Frl., Sch. (1859—64) 495, 565, 679
Bolze Peter, Sch. (1815—56 [pens. 1843]) . . . 51, 213, 231, 328, 361
Borée Minna Frl., S. (1876—77) 732
Born Helene Frl., Sch. (1876—78) 704, 725
Boschetti, Sch. (1862—64) 565
„ Therese Frl., S. u. Sch. (1862—64) 547, 565
Bost Frl., Sch. (1864—64) 588, 592
Bracht Laura v., S. (1852—55) 453, 459, 465, 468
Brand Elise Frl., Sch. (1863—64) 516, 529, 565
Brandstöttner, S. (1866—68) 651
Brandstrupp Frl., T. (1856—57) . . . . —
Brandt, Sch. (1855—55) Liebh. . . . . —
Braun Bertha Frl., Sch. (1872—73) 609
Braunecker-Schäfer Fr., S. u. Sch. (1851—55) 409, 427, 431, 437, N.
Brava Franz, Sch. u. S. (1834—58 [pens.]) 200, 230, 268, 329, 361, 411, 424, 453, 465, 480, 487, 533, N.
Brenner Jenny Frl., S. (1856—69) 471, 472, 474, 531, 534, 546, 566, 656, 679
Breuer, S. u. Sch. (1846—47) . . . . 361—2
Bucher Frl., Sch. (1848—48) . . . . —
Buk Frl., S. (1854—55) 459
Bünau Isabelle v. Frl., Sch. (1879—83) 703, 722
Büry (Byry) Frl., S. (1849—50) 403
Buljowszky, T. (I. u. II.) (1853—56) . . . . —
Burenne Frl., S. (1874—76) 659
Burggraf Fr., Sch. (1858—64) 491, 495, 528, 529, 565
Buse Ida Frl., S. u. Sch. (1869—70) 611

Cabisius Arno, S. (1883—85) 756
Caldi, T. (1843—46) 277
Calliano Alexandrine Frl., Sch. (1848—49) Lieb. u. Soubr. . . —
„ Antonie Frl., Sch. (1848—49) Localsäng. 378, 399
Carl, Sch. (1870—70) 2. Kom. . . . . —
Cassio Theodor, S. (1873—76) 645
Chaloupka Frl., S. (1856—57) 472
Chandon, S. (1870—73) 650

Digitized by Google

Charles Frl., Sch. (1862—62) . . . . —
Charles-Hirsch Fr., S. (1878—79) 729
Chauer Jos., Sch. (1844—59 [†]) 227, 320, 361, 438, 480, 497
Christl, S. (1881—82) 755
Chramosta, Sch. (1858—62) 495
Chrudimsky, S. (1839—39) . . . . 263, N.
Claar Emil, Oberreg. u. Sch. (1872—76) 606, 615, 674
Claar-Delia Hermine Fr., Sch. (1872—76) 606, 674
Czaschke, Sch. (1864—65) 588, 590

Dahlern Frl. v., T. (1872—73) 664
Damcke, S. (1844—46) 263, 362
Danjczek, S. (1880—83) 757
Daun Frl., Sch. (1854—57) 433, 437
Deetz, Sch. (1850—50, 1869—70) 588, 597
Deichmann Elise Frl., S. (1871—73) 657
Demmer, S. (1834—45) 200, 260, 329
Denemy, Sch. (1839—39) 230
Dessoir Ferd., Sch. (1880—85) 765, 797, 809
Dietrich Carl, Sch. (1822—42) 161, 215, 328, 338
" Frl., T. (1849—50) . . . . —
Dietz, Sch. (1834—64 [pens.]) 199, 224, 329, 351, 361, 411, 428,
433, 480, 494, 495, 528, 565
Dietz Anna Frl. (nachmals Beyer-Dietz), Sch. (1853—58) 361, 422, 480
Dietze, T. (1876—78) 704
Dillner Frl. v., S. (1869—73) 660
Dobsch Wenzel, (1873—Gegenw.) 650, 740, 809
Dolt Carl, Sch. u. S. (1842—72 [pens.]) 161, 227, 306, 361, 411,
480, 495, 522, 524, 565, 591, 595, 615, 621
Dorner Lori Frl., Sch. u. S. (1880—85) 763
Duschenes, S. (1865—67) 651
Duschnitz, S. (1858—58) 533

Eckert, Sch. (1871—72) 615
Eghardt, S. (1865—82 [†]) 647, 651
Ehlert, S. (1842—43) . . . . N.
Ehrenberg Eleon. v. Frl., S. (1861—64) 462, 472, 546, 565, 659, 679
Ehrl Felix, S. (1883—Gegenw.) 757, 809
Eichberger, S. (1870—85) 650, 740
Eichenwald, Sch., S. u. Reg. (1862—76 u. Gegenw.) 518, 523,
565, 595, 623, 641, 646

Digitized by Google

Eichheim, Sch. (1868—69) 621
Eilers, S. (1858—65) 487, 532, 565, 641, 649
Emminger Jos., S. (1834—64 [pens. 58]) 200, 263, 329, 358, 361,
405, 411, 465, 480, 531, 536
Erhart Marie Frl., S. (1873—78) 657, 729
Ermarth s. Puls.
Ernest L. v., Sch. (1878—85) 526, 707, 809
Ernst F. Val., Sch. u. Reg. (1822—52 [†]) 158, 214, 328, 338, 361, 411
Ernst-Kaiser Fr., S. (1848—49) 380, 400
Eschen Frl., S. (1838—40) 270
Ewald, Sch. (1884—84) Kom. —

Fehringer-Knopp Fr., S. (1848—51) 386, 404, 405, 411
Feigert, T. (1836—44) 277
Feistmantel Franz, Sch. u. S. (1817—57 [†] pens. 1848) 9, 31,
60, 125, 156, 212, 328, 361, 443—45
Fektér, S. (1857—61) 473, 480, 487, 531, 670
Fels Frl., S. (1861—61) . . . . —
Feltscher Ant., Reg. (1882—84) 789
Fiedler-Wurzbach Fr., Sch. (1879—85) 726, 809
Fiedler d. ä., T. (1836—39) 277
Fischer Carl Wilh., Sch. (1839—65 [pens.]) 199, 222, 328, 351, 361,
383, 411, 438—39, 446, 480, 495, 527, 565, 590, 594
Fischer Eugenie, S. (1851—52) 404
Flies Frl., S. (1865—66) 659, 669
Forst, Reg. (1849—52) 338, 392, 411, 524
Fraenzel Frl., Sch. (1866—67) 596
Frank, Sch. (1863—64) 524, 528, 565
Franke, S. (1863—64, 1867—69) 565, 645
Franosch, S. (1864—66) 641, 651
Freitag Frl. sen., S. (1845—46) 273, 320, 362
„ Frl. jun., S. (1865—66) 652
Fréný, S. (1855—58) 467, 471, 480
Freund, T. (1861—64) 565
Frey, S. (1852—52) Tenor . . . . —
„ Friedr., Sch. (1852—83 [pens. 82]) 420, 428, 433, 446, 480,
495, 565, 590, 595, 620, 707, 714
Frey Marie Fr., Sch. (1834—70 [†]) 199, 216, 219, 328, 361, 397,
408, 421, 480, 495, 527, 529, 593
Fridlovsky Frl., S. (1858—59) 534
Friedrich, Sch. (1869—71) Liebh. . . . . —

Fries Frl., Sch. u. S. (1846—85) 351, 361, 362, 480, 495, 565, 590, 595, 609, 662, 727
Frühling Francisca Frl., Sch. u. S. (1873—74) 612, 663

Gallmeyer, Sch. (1860—61) 514
Gautsch Clotilde Frl., Sch. u. S. (1853—63 [pens.]) 465, 480, 495, 533
Gebhardt Charl. Frl., Sch. (1861—63) 515
Geiger Jos., Sch. (1873—85) 619, 706, 809
Geist, S. (1866—68) 645
Genée R., Capellm. (1864—68) 634
Gomansky, Sch. (1843—43) Liebh. . . . . —
Grabinger Jos., Sch. (1829—52 [†]) 161, 187, 215, 315, 320, 328, 361, 389
" Frl., S. (1861—62) 545
Grach de, S. (1884—85) 759
Grans Heinr., Sch. (1847—52) 352, 408, 411
Grauert Louis, Sch. (1846—55 [†]) . . . 347, 361, 362, 411, 427, 442
" Isidor, Sch. (1865—Gegenw.) 595, 621, 715, 809
Grengg Carl, S. (1879—82) 740, 756
Grisa, S. (1876—77) 735
Grois, Sch. (1849—54) Nebenrollen . . . . —
Groß Frl., Sch. (1871—72) 609
Großer Henriette Frl., S. (1837—50) 260, 269, 329, 355, 361, 380, 400—402

Grün Frl., S. u. Sch. (1864—65) 611, 663
Grünbaum, S. (1837—38) 2. Tenorp. . . . . —
Grünwald v. Frl., S. (1843—43) . . . . —
Günther Adelheid Frl., S. (1855—58) 467, 471, 480, 483
" (nachmals Frau Gunz) Frl., Sch. (1883—83) 764
Gütlich Frl., T. (1876—Gegenw.) . . . . 773, N.
Gundlach, T. (1870—71) . . . . —
Gunz Willi, Sch. (1880—85) 764, 809
Gutenthal, Sch. (1857—58) 480
Gysi, Sch. (1850—51) Liebh. . . . . —
" Frau, Sch. u. S. (1850—51) Localsängerin . . . . —

Haag, Sch. (1836—37) Nebenr. . . . . —
Haase Friedr., Sch. (1850—52) 406, 441
Haeckel Melanie Frl. (nachmals Puls-Haeckel, dann Frau Ermarth) (1876—77) 704, 731
Haeger, Sch. u. S. (1864—66) 621, 641, 651
Hahn Lina, Frl., Sch. (1870—72) 604
Hájos Sigm., S. (1874—76) 645

Digitized by Google

Hallenstein Conrad, Sch. (1858—71) 487, 495, 565, 590, 613
„ Kathi Fr. (Hassel-Hallenstein) (1855—71) 495, 515, 520, 564, 534, 590, 595, 609, 613, 662
Hametner, Sch. (1829—64) 227, 315, 320, 328, 361, 480
Handrich, Sch. u. S. (1864—65) 621, 641
Harry-Meyer, Sch. (1861—64) 514, 565
Hardtmuth, S. (1861—64) 534, 565
Hartig Frl., Sch. (1872—76) 609
Hartmann Carl, S. (1869—76) 646
„ Frl., S. (1858—58) . . . . —
Hassel, Sch. u. S. (1858—82) 488, 495, 533, 565, 591, 595, 646, 703, 713
„ Kathi Frl. (Frau Hallenstein [s. diese]).
Heinz Frl., Sch. (1857—59) 480
Heiter Rich., Sch. (1876—Gegenw.) 715, 809
Held, S. (1851—52) . . . . —
Hellmer Marie Frl., S. (1877—80) 733, 759
Henrion, S. (1867—67) 645
Henze (Hentze) Frl., T. (1860—64) 565
Herbst Friederike Frl., Sch. (1829—52, als pens. 1854—55) 158, 216, 328, 397, 409
Herrmann Henriette Frl., S. (1841—43 [†]) 270
Hertzsch, S. (1858—62) 533, 545
Hessel, S. (1870—70) 651
Hiller Toni Frl., Sch. (1873—76) 608
Höpstein Frl., S. (1846—46) 273, 362
Hoffmann Frau, S. (1846—47) 355, 362
Hofmeister, S. (1868—69) . . . . —
Hofrichter Frl., S. (1869—71) 656
Holland Frl., S. (1858—58) 487, 533
Holzbauer, T. (1854—59) 481
Holzer, T. (1865—66) . . . . —
Horschelt, T. u. Balletm. (1853—57) . . . . —
Hovemann, S. (1858—61) 533
Hrabowska Clara Frl., Sch. (1872—76) 608
Hradetzky, I. u. II., Sch. (1858—59) 480
Hřimaly, Capellm.*) (1873—74) 548
Huttary Carla Frl. (nachm. Pollak-Huttary) (1866—69) 659
Huvart, Sch. (1876—79) 704, 707
„ Frl., Sch. (1863—64) 565
Hynek, Sch. (1850—53) 389

*) Capellm. Hřimaly ist auf S. 640 unter den zweiten Capellmeistern der Wirsing'schen Oper nachzutragen.

Jaeger Ida Frl., S. (1871—73) 662
Jahn Wilh., Capellm. (1859—64) 538, 541, 565, 566
Jaich Frl., Sch. (1855—56) . . . . —
Jakobson (Jacobson) Frl., S. (1850—51) 404, 405, 411
Jakubowska Emma v. Frl., Sch. (1872—75) 605
Janauschek Frl., T. (1838—38) 277
Janda Frl., S. (1852—54) 452
Jantsch-Ziegler Fr., Sch. (1877—78 [†]) 718
Jary, Sch. (1852—54) Nebenr. . . . . —
Jazedé Frl., S. (1834—37) 253
Jelenska Irma v., Sch. (1876—78) 723
Illner, Sch. u. S. (1846—58) 361, 362, 480, 552
Junck Wilh., S. (1878—80) 738, 757
Jung, Sch. (1837—38) Nebenr. . . . . —

Kainz-Prause Fr. (s. Prause).
Kaler Frl. v., S. u. Sch. (1865—69) 595, 611, 663
Kaminski v., S. (1876—76) 461, 735
Kayser Marie Frl., S. (1873—76) 662
Kellberg Frl., S. (1852—53) 452
Keller, Sch. (1867—68) 621
„ Sch. (1876—76) 708
Keller-Frauenthal Rosa Fr., Sch. (1876—77) 705, 717
Keßler Frl., Sch. (1864—66) 588, 589, 595
Kilanyi T., Balletm. (1850—53) 406
„ Fr., T. (1850—53) 406
„ Fr., Balletm. (1866—69) 663
Kirchberger Frl. (nachmals Schreiber-Kirchberger) S. (1845—46) 273, 362, 457
Klaß, T. (1837—38) . . . . —
Klempfner, T. (1840—41) . . . . —
Klein Frl., Sch. (1866—68) 609
„ Regine Frl., S. (1882—84) 761
Klinger Frl., S. (1852—52) . . . . —
Klofat Frl., S. (1868—69) 658
Knaack Wilh., Sch. (1856—57) 442, 479
Knopp, S. (1848—51) 386, 411
Knopp-Fehringer Fr. (s. Fehringer).
Kobler I., T. u. Balletm. (1846—49) 362
„ II. T. (1846—49) 362
„ Nina Frl., T. (1846—49) 362
„ Luise Frl., T. (1846—49) 362

Digitized by Google

Kocky, Sch. (1849—50) Nebenr. . . . . —
Köbisch Frl., T. (1846—49) 362
Köckert, Sch. (1845—46) 225, 339, 362, 418
„ Frl., S. (1842—46) 272, 320, 362
König, Sch. (1866—66) 621
Köppe Frl., S. u. Sch. (1864—65) 641, 662
Kolar Franz, Sch. (1853—64) 480, 495, 565, 678, 686
„ J. G., Sch. (1842—66) 187, 227, 311, 320, 361, 389, 480, 495, 565, 580, 590, 595, 621, 684
Kolar Frau, Sch. (s. Manetinsky).
Korner, Sch. (1834—37) Liebh. . . . . —
„ Frau, Sch. (1834—37) Anstandsdame . . . . —
Kral Frl., Sch. (1848—49) Liebh. u. Soubr. . . . . —
Kramuele, Sch. (1849—53) Nebenr. 389
Krejčí, S. (1868—70) 647
Kreibig Edmund, Reg. u. Dir.-Stellv. (1876—85) . . 706, 750—807
Krén, S. (1861—64) 552, 566
Kroll, Sch. (1839—39) Nebenr. . . . . —
Kropp Frl., S. (1849—50) . . . . —
Krössing Julie Frl., Sch. (1878—85) 725
Küffel, Sch. (1815—38 [pens.]) Nebenr. . . . . —
Kügler Frl., S. (1860—61) 547
Kühn, Sch. (1858—59) 492
Kühns Volkmar, Sch. (1864—76, 1883 Gegenw.) 588, 595, 615, 621, 771, 797, 809
Küper, Sch. (1868—69) . . . . —
Kunz Ed., S. (1838—52) 263, 329, 361, 405, 411
Kupfer, Sch. (1868—68) 621, 651

Laddey, Sch. (1852—52) 419
Lamollière Frl., T. (1862—64) 565
Lamsejsky Frl., Sch. (1864—66) 591, 596
Lang Frl., S. (1864—66) 641, 658
Laufer Laura Frl. (nachm. Oberländer), S. (1868—69) . . 614, 660
Lauterbach Frl., S. (1868—69) 660
Lechner Frl. (nachm. Fr. Allram Lechner), (1846—61 [†]) 362, 408, 428, 446, 480, 495, 519
Lehmann Lili Frl., S. u. Sch. (1866—68) 469, 609, 663
„ Marie Frl., S. (1879—82) 469, 729, 762
Lenners, T. (1836—52) 277, 362
Lewinsky-Precheisen Fr. (s. Precheisen).
Leonoff Frl., S. (1866—68) 660

Lichtmay Luise Frl., S. (1859—60) 537, 545, 563
Liebich Frl., Sch. (1843—43) 221
Liebold, Sch. (1844—46) 215, 227, 362
Lindmüller Frl., Sch. (1859—60) . . . . —
Lingg Frl., Sch. (1846—48) 361, 362
Lipsch Frl., Sch. (1855—63) 480, 495
Löscher Frl., S. (1873—74) 658
Löwe, Sch. (1858—58) 487
„ Gustav, Sch. (1881—85) 770, 809
„ Frl., S. (1870—73) 652
Lucca Pauline Frl., S. (1860—61) 541
Ludwig Emil, Sch. (1873—74) 621
Lük, Opernreg. u. S. (1864—66) 641, 646
Lukes Johann, S. (1854—57) 460, 465, 471, 474, 679
Lunzer Ed., Sch. (1872—85) 622, 705, 717, 809
Lutzer Jenny Frl., S. (1832—37) 182, 200, 253, 256

Mader, S. (1866—79) 651, 740
Manetinsky-Kolar Fr., Sch. (1834—63 [pens.]) 187, 222, 311, 320, 328, 361, 389, 480, 486, 495. R.
Markwordt, S. u. Sch. (1858—62) 492, 495, 522, 533
Marteau Frl., T. (1853—54) . . . . —
Martens, S. (1877—79, 1883—84) 736, 758
Martinelli Ludw., Sch. (1876—85) 705, 710, 797, 803, 809
Martinelli-Seeberger Luise, S. u. Sch. (s. Seeberger).
Martorel Luise Frl., Sch. (1872—73) 608
Mayr J. N., S. u. Capellm. (1842—44, 1850—53) 303, 316, 358, 361, 322, 362, 582, 681, 686, 690
Mayer Hedwig Frl., Sch. (1868—71) 609
Mehrmann, S. (1853—54) Tenor . . . . —
Melle Frl., S. (1846—47) 356, 361, 362
Meller Babette Fr., S. (1858—59 [†]) 537
Melzer Frl., T. (1866—69) 664
Mende, Sch. (1851—52) 407
Menzl, Sch. (1847—48) Kom. . . . . —
Mertens, S. (1852—53) Tenor . . . . —
Meyer Luise Frl. (nachm. Dustmann), S. (1854—57) 458, 465, 467, 471, 474, 487
Meyer Marie Frl., Sch. (1883—85) 771
Mick Frl., S. (1858—62) 487, 532, 545, 546
Mink Frl., Sch. (1851—53) 396
Mitscherling Georgine Frl., Sch. (1874—76) 609

Digitized by Google

Monhaupt Frl., Sch. (1858—61) 491, 495, 564
Moser-Sperner Frl., Sch. (1879—79) 724
Moser-Steinitz v. Fr., S. (1873—Gegenw.) 653, 727, 761, 809, 813, 819
Müller Betti Frl., Sch. (1850—52) Liebh. u. Soubr. . . . . —
„ Ferdinand, Sch. (1872—78) 621, 714
„ Therese, Sch. u. S. (1856—61) 446, 472, 480, 482, 495, 521, 563
Muk, S. (1853—53) Tenor . . . . —
Mylius, Sch. (1866—66) 620

Nachbaur, S. (1860—63) 549
Naumann, S. u. Sch. (1846—52) 2. Char.-Rollen . . . . —
Nerking, Sch. (1839—42, 1852—55) 225, 328, 424, 438
Neswadba, Capellm. (1857—59) 478, 480, 537
Neudolt, S. (1865—66) 645
Neuffer Dagobert, Sch. (1882—82) 768
Ney Jenny Frl., (nachm. Bürde), S. (1846—47) . . 355, 361, 362, 564
Nikolai, Sch. (1851—64) 320, 389, 480
Nissl, Sch. (1846—47) 347, 361, 362
Nittinger Irma Frl., Sch. u. S. (1871—73) 612, 663
Nollet Frl., Sch. (1867—70) 598, 604
Norrenberg, Sch. (1867—68 621

Oberländer, Sch. u. Reg. (1860—71) 513, 527, 565, 595, 613
Oetzelberger Frl., T. (1864—66) 641, 663
Ogris Frl., Sch. (1870—71 [†]) 609

Paetsch, Sch. (1846—47, 1855—58) 351, 361, 362, 438, 446, 480, 597
Pagay Josephine, S. u. Sch. (1870—71) 611, 663
Panocha Frl., S. (1867—70) 660
Pasta Frl., T. (1873—76) 664
Paul Alexander, T. u. Balletm. (1864—65) 641, 663
„ Alfred, T. (1864—65) 641
Pauser Frl., Sch. (1866—67) 609
Perechon Fr., S. (1865—72) 658
Perl Frl., Sch. (1871—73) 609
Peschke Fr., Sch. (1849—54) Liebh. u. Soubr. . . . . —
Pischek Joh. Bapt., S. (1835—36) 289
Petak, S. (1845—46) 320, 362
Pflug, S. u. Sch. (1878—85) 740
Pittmann, Sch. (1866—69) 597
Plodek Fr., S. (1869—Gegenw.) 658, 733, 809

Digitized by Google

Podhorsky, Catharina Fr., S. (1823—49 [pens.]) 102—106, 176, 181, 186, 253, 268, 320, 329, 362, 361, 399
Podhorsky Mathias, S. (1824—44) 105, 176, 186, 268, 329
Pöck (Pök), S. (1834—38) 200, 253, 258
Pokorny, Sch. (1855—62) 480, 495
Polawsky Ferd., Sch., Dir. u. Reg. (1803—1844 [†]) 13, 27, 52, 125, 132—192, 210, 329
Polenz, S. (1868—73) 645
Pollert, Sch. (1846—48) 361, 362, 386
„ Frau, Sch. (1846—48) 350, 361, 362, 386
Pollak Frl., S. (1857—58) 480
Pollak-Huttary Fr., S. (s. Huttary).
Porth Frl., Sch. (1864—67) 591, 595
Posinger Therese, Sch. u. S. (1873—86) 610, 727, 809
Prause Frl., S. (nachm. Kainz-Prause), (1859—60, 1862—65) 540, 545, 565, 634, 641, 651
Precheisen Olga Frl. (nachm. Lewinsky), Sch. (1873—76) 607
Prechtler, Sch. (1882—Gegenw.) 768, 809
Preisinger, S. u. Sch. (1834—62 [pens.]) 200, 229, 268, 329, 333, 361, 427, 480, 495, 551
Prochászka-Schmidt Fr. (s. Schmidt).
Puls Albert (Ermarth), Sch. u. S. (1876—78) 715, 740
Puls-Haeckel Fr. (Ermarth) s. Haeckel.
Pusch, Sch. (1834—37) Nebenr. . . . . —

Raab, Balletm. (1834—40) 201, 222
„ Frau (s. Zöllner-Raab).
Raabe Hedwig Frl. (nachm. Niemann-R.), Sch. (1863—64) 518, 527, 529, 565
Raberg, Sch. (1876—77) 709
Raday Frl., Sch. (1868—69) 609
Rafael, Sch. u. S. (1858—64) 487, 533, 565
Rainoldi Paolo, Balletm. (1840—46, 1852) 277, 329, 362
„ Frau, T. (1840—42) . . . . —
Rappoldi, Capellm. (1868—71) 638
Raviti Frl., Sch. (1862—62) Liebh. u. Soubr. . . . . —
Rehwald I. Frl., T. (1865—70) 664
„ II. Frl., T. (1878—81) . . . . —
Reichel, S. (1846—58) 358, 359, 361, 362, 405, 411, 456, 465, 471, 480, 534, 679
Reisinger, T. u. Balletm. (1860—64) 565
Remosani Frl., Sch. (1858—61) 491, 495, 515

Digitized by Google

Rénard Marie Frl., S. (1882—85) 759
Renner Frl., Sch. u. S. (1855—57) 438
Rettig(ch) Frl., S. (1834—39) 272
Rezny, S. (1867—67) 651
Richter Frl., T. (1861—61) . . . . —
Rigol Emmy Fr., Sch. (1876—82) 704, 719
Rinesch, T. (1840—42) 277
Robinson, S. (1864—65) 634, 641, 646, 679
Röbe, S. u. Sch. (1882—Gegenw.) 756, 809
Röhring, S. (1842—45) 2. Tenor . . . . —
Römer, Sch. (1846—48, 1864—77 [†]) 351, 361, 362, 480, 595, 621, 714
Rohrbeck Fr., Sch. (1852—68 [†]) 421, 427, 480, 495, 525, 565, 590, 593
Rokitansky Hans, S. (1862—64) 553, 565, 566
Roksch Frl., T. (1858—60) . . . . —
Roll Ant., Sch. u. Reg. (1876—85) 705, 797, 804, 809
Rosen Cath. Frl., S. (1884—Gegenw.) 762
Rosenschön, Reg. (1857—64 [†]) 480, 495, 565
Rosner, Sch. (1846—46) 347, 362
Rossi Frl., T. (1871—76) 664
Rotter Frl., S. (1849—52) 400, 405, 411, 473
Rottmeyer Friedr., Reg. (1846—48) 349, 361
" Frl., Sch. (1864—67) 592, 596, 601, 630
Rovella Irma v. Frl., Sch. (1879—83) 724
Rükauf Frl., Sch. u. S. (1865—66) 596, 662
Rudloff Frl., Sch. (1857—59) . . . . 445, 480, 487, 497, N.
Rudolf Frl., T. (1864—65) 641, 663
Ruzek Luise Frl., T. (1873—85) 773

Saag, Sch. u. S. (1862—64) 565
Sabatzky, S. (1852—52) Tenor . . . . —
Salm, Sch. u. S. (1858—59) 495
Sauer Edm., Sch. (1859—85) 493, 495, 528, 565, 591, 595, 617
703, 706, 799, 809
Schaefer, T. u. Balletm. (1849—50) . . . . —
Schaefer-Brauneder Fr., Sch. u. S. (s. Brauneder).
Schaeffer, Sch. (1849—50) 2. Kom. . . . . —
Schaffgauz, S. (1880—82) 754
Schamberg, Sch. (1860—64) 565, 678, 692
" Frau Julie, Sch. (1881—84) 766, 771
Scharff, S. (1837—38) 196, 259
Schebesta Adalb., S. (1870—80 [†]) 647, 739
Scheller Albertine Frl., Sch. (1873—74) 609

Schenk-Thaller Fr., Sch. (1883—84) 771

Schenk-Ullmeyer Minna Fr., Sch. u. S. (1874-84) 517, 612, 663, 705, 734

Schikaneder, Sch. (1819—45 [†]) 33, 52, 55, 125, 156, 213, 230, 329

" Antonie Frl., Sch. (1819—56 [pens. 1849]) 51, 55, 213, 328, 361

" Frl., S. (1841—42) . . . . —

Schilke, S. (1858—58) . . . . —

Schimanovsky, Sch. (1853—54) 390, 678

Schlesinger C., Sch. u. S. (1876—Gegenw.) 705, 715, 809

Schmid Carl Dr., S. (1852—55) 453, 459, 465, 466, 670

Schmidt Emilie Frl., S. (1857—58) 480

" Marie Frl., S. (1874—76) 662

Schmidt-Prochazka Josephine Fr., S. (1858—67 [†]) 533, 547, 565, 658

Schmidt Frl., T. (1836-46) 277

Schmiller, Sch. (1829—37) 320

Schneider, Sch. (1844-44) 226, 347, 361, 362

" Frl., S. (1865—66) 652

Schönwald Frl., T. (1866—67) 664

Schrauff Ludw., S. (1881—82) 755

Schröder Frl., S. (1853—54) 458

Schrödter Fritz, S. u. Sch. (1879—85) 738, 758

Schrötter Frl., S. (1873—74) 662

Schüßler, S. (1882—84) 756

Schütky, S. (1842—44) . . . . 265—68

Schütte-Harmsen, S. (1880—80) 754

Schütz Frl., Sch. u. S. (1846—48) Localsäng. 361, 362

Schumann, Sch. u. S. (1837—38) Nebenr. . . . . —

" Frau, Sch. u. S. (1837—38) Soubr. . . . . —

Schultzendorff Rosa v., Sch. (1861—63) 516, 517

Schurz Fr., Sch. (1861—62) . . . . —

Schuster, Sch. (1858—64) 487

Schwanfelder Frl., Sch. (1842—44) 221

Schwarz, S. (1876—79) 738

" Frl., S. (1844—46) 269, 362

Schwarzbach Frl., S. (1851—52) 404

Schwelle Frl., (1839—41, 1854—55) 222, 328

Scutta (s. Skutta).

Seeberger Luise Frl., Sch. u. S. (nachm. Martinelli-Seeberger), (1876—85) 705, 713, 734

Seemann Frl., Sch. (1863—64) 565

Segni Frl., T. (1856—58) 481, 547

Digitized by Google

Seher Frl., S. (1852—53) . . . . —
Seitler Frl., Sch. (1867—72) 601
Sekyra, Sch. (1845—64 [†]) 320, 480, 495, 522, 565
Senger Frl., S. (1843—44 . . . . 272, 277
Seyler, S. (1846—47) 359, 361, 362
Siebers (Sievers) Fr., Sch. (1868—72) 610
Siege, Sch. (1856—Gegenw.) . . . 446, 480, 495, 565, 595, 620, 714
Siehr, S. (1865—70) 649
Simon, Sch. (1852—53) 418, 419
„ Jul., Sch., (1871—78) 598, 615, 617, 703, 707
„ Ludw., Sch. u. Reg. (1866—85) 596, 615, 706
„ Ottilie Fr. (1852—53, 1874—76) 597, 609
Sitt Hans, Capellm. (1872—73) 640
Skraup Franz, Capellm. (1827—57 [pens.]) 273—5, 329, 361, 480, 483
„ Joh. Nep., Capellm. (1839—43, 1870—72, 1874—82) 275, 320, 362, 471, 640, 764
„ Carl, Sch., Oberreg., Dir.-Secr. (1879—79, 1884—85) 794, 798
Skutta C., Sch. (1852—63 [†]) 427, 480, 495, 521
Slansky Ludw., Capellm. (1863—Gegenw.) 405, 553, 565, 639, 763, 809
Sontag Franciska Frau, Sch. (1836—37) . . 14, 55, 74, 100, 218
Soukup, S. (1880—82) 757
„ Cäcilie Frl. (nachm. Fr. Botschon), (1846—49) 356, 361, 380, 382, 400
Spiro, Sch. (1827—42) 156, 228, 329
Springer Frau, T. (1836—44) 227, 329
Staudt Frl., S. (1852—52) 452
Stéger, S. (1852—53) 449, 454, 473
Stegmayer, Capellm. (1844—45) . . . . 306, 275, N.
Steinar Theodor, Sch. (1871—80) 617, 703, 706, 764
Steinbach Emma Frl., S. (1880—83) 759
Steinecke, S. 1852—62) 453, 465, 471, 480, 487, 531
Steinitz-Moser (s. Moser-Steinitz).
Štěpan, S. (1842—43) 316
Sternau Frl., S. u. Sch. (1861—64) 521, 565
Steude, Sch. (1864—65) 620
Stöger Frl., Sch. u. S. (1852—54) 432
Stoll Aug., S. (1876—84) 705, 736, 757, 758
Stolz Ed., Capellm. (1882—86) 809
„ S. (1843—43) . . . . —
Storch-Zoder Marie Fr., S. (1876—78) 705, 733
Stork Frl., S. (1850—51) 404
Strabiot-Mende Fr., S. (1850—52) 404, 411

Digitized by Google

Strakaty, S. (1827 57 [pens.]) 169, 264, 320, 329, 361, 405, 453, 465, 478, 480
Streitmann Carl, S. (1882—85) 757
Streitmann-Uebermasser Fr. (s. Uebermasser).
Strömer (Stromeyer) Frl., Sch. (1876—76) 725
Stropnicky, S. (1882—83) 756
Swoboda Marie Fr., Sch. (1878—80) 718
„ I., Sch. (1862—64) 565
„ II., Sch. (1862—62) Nebenr. . . . . —
„ Frl., T. (1865—73) 664
Szégal Frl., S. (1866—70) 652
Szegöffy Fr., Sch. (1854—73) . 436, 480, 495, 565, 590, 596, 610
Szöld Irma Frl., Sch. (1876—78) 725

Taléro Fanny Frl., S. (1884—85) 762
Tauwitz Ed., Capellm. (1846—63) 361, 362, 478, 480, 553
Tély Frl., S. (1860—60) . . . . —
Terey v. Frl., S. (1864—65) 641, 656
Thomé Frau, S. u. Sch. (1845—46) 222, 362, 683
Tipka Luise Frl., S. (1852—52, 1857—59) 452, 471, 475, 480, 531, 534
Tonner Frl., S. (1844—45) 400
Topolansky Frl., S. (1876—76) 733
Trautmann Ida Frl., Sch. (1876—77) 719
Triebensee, Capellm. (1817—38 [†]) . 19, 72, 85, 125, 180, 273, N.
„ Frl., S. (1839—41) 270, 329

Uebermasser Luise Frl., Sch. (nachm. Fr. Streitmann) (1882—85) 772
Ullmeyer (s. Schenk-Ullmeyer).
Urban Max, Sch. (1859—60) 494, 495, 513
Uttner, S. (1866—70) 651

Vanini, Sch. (1849—50) 2. Char.-Rollen . . . . —
Vecko Vincenz, S. (1865—74 [†]) 580, 643, 679
Versing, S. (1846—55) 359, 405, 411, 453
Versing-Hauptmann Anna Frau, Sch. (1867—79) 398, 515, 599, 605, 610, 725
Vogl, Balletm. u. T. (1858—60) . . . . —
„ Frl., T. (1858—59) 533
Vollmer sen., Sch. (1846—46) 347, 362
„ Arthur, Sch. (1870—74) 618

Digitized by Google

Wagner, S. (1837—38) 480
Walter Wilh., Sch. (1834—66 [†] pens. 1864) 199, 226, 329, 361, 480, 565, 495, 527, 590, 594
Walter jun., Sch. (1860—62, 1865—66) 595, 620, 621
„ S. (1876—78) 737
Wauer, Sch. (1846—46) 362
Webers Frl., Sch. (1862—62) Liebh. u. Soubr. . . . . . . —
Weilenbeck, Sch. (1853—58) 419, 428, 480, 483
Weisbach Amalie Frl. (nachm. Mittel-Weisbach), Sch. (1842—46) 221, 361, 362, 434
Weisbach Th. Frl., Sch. (1845—68 [pens.]) 480
Weixlbaum, S. (1869—70) 621, 651
Weixler Frl., T. (1881—83) . . . . —
Werner Frl., T. (1852—56) . . . . —
Werther Paul, Sch. (1870—72) 621
Wiedemann, S. (1859—59) 320
Wiedermann Fr., Sch. (1851—61 [†]) 421, 480, 495
Wieland Marie Frl., T. (1846—46) 362
„ Pauline Frl., T. (1846—46) 362
Wienrich Adele Frl., Sch. (1874—79) 721
Wimmer Frl., Sch. (1841—46) . . . . 221, 361—62
Winter, Sch. (1855—55) . . . . —
Wohlstadt Jakob, Reg. (1864—65) 588, 592, 641
Wolff Aug., Sch. u. Reg. (1856—58) . . . . . 446—7, 480, 483
Wollrabe Minna Fr., Sch. (1870—77 u. Gegenw.) 610, 727
Wolmann, Sch. (1842—46) 226, 362
Würst Frl., S. (1846—46) 362

Zaengl, Sch. (1838—41) 221, 329
„ Marianne Fr., Sch. (1838—41 [†]) 221, 328
Zanfretta Frl., T. (1877—79) . . . . —
Zawiszanka Frl., S. (1862—64) 545, 565, 679
Zechtiel Jos., Sch. (1852—63 [pens.]) 362, 480
„ Caroline Fr., Sch. (1853—64) 362, 480
„ Fr., S. (1841—46) . . . . —
Zengraf Frl., S. u. Sch. (1849—51) 398, 411
Ziegler Frl., T. (1884—85) 773
Ziegler-Jantsch Fr. (s. Jantsch-Ziegler).
Zink Frl., Sch. (1866—67) 596
Zinkernagel, S. (1866—67) 645
Zöllner-Raab Fr., Sch. u. S. (1836—45) 222, 329

Digitized by Google

Das Pensions-Institut des deutschen Landestheaters.

Eine Liste der Pensionisten seit 1834 nach dem Jahre der Pensionirung.*)

1. Mad. Therese Knize-Brunetti (Schauspielerin), pens. 1. Febr. 1834, † 1864.
2. Carl Jos. Schikaneder, Schausp. u. Op.-Reg., pens. 1. Mai 1834, † 27. März 1845.
3. Joseph Kainz, gew. Sänger und Mitdirector, pens. 1. Mai 1834, † 1855.
4. Ignaz Brinke, Opern.-Souffl., pens. 10. Febr. 1838, † 1844.
5. Adalb. Küffel, Schausp., pens. 10. Febr. 1838, † 15. Apr. 1845.
6. Joseph Triebensee, Capellm., pens. 10. Febr. 1838, † 22. Apr. 1846, im 87. Lebensj. (geb. 1760 in Wien).
7. Ignaz Ulbricht, Schausp.-Souffl., pens. 10. Febr. 1838, † 1868 o. 69.
8. Mad. Babette Allram, Schausp., pens. 1. Juli 1841, † 1872.
9. Carl Peter Bolze, Schausp., pens. 9. Apr. 1843, † 1869 (o. 68).
10. Fr. Rudolph Bayer, Schausp., pens. 19. Apr. 1844, † 25. Apr. 1860.
11. Mathias Podhorsky, Operns., pens. 1. Nov. 1845, † 5. Dec. 1849.
12. Friedr. Demmer, Operns., pens. 17. Sept. 1847, † 1859.
13. Franz Feistmantel, Schausp., pens. 1. Dec. 1848, † 27. Oct. 1857.
14. Carl Dietrich, Schausp., pens. 1. Dec. 1848, † 9. Febr. 1881.
15. Catharina **Podhorsky**, Operns., pens. 1. Febr. 1849.
16. Frl. Antonie Schikaneder, Schausp., pens. 1. Mai 1849, † 1872.
17. Frl. Friederike Herbst, Schausp., pens. 1. Apr. 1854, † 1866.
18. Frl. Henriette **Grosser**, Operns., pens. 15. Sept. 1854.
19. Fr. Marie Frey, Schausp., pens. 1. Oct. 1854, † 24. Aug. 1870.
20. Fr. Margar. Binder, Schausp., pens. 1. Nov. 1854, † 8. Juli 1870.
21. Franz Skraup, Capellm., pens. 1. Oct. 1857, † 7. Febr. 1862.
22. Carl Strakaty, Operns., pens. 1. Nov. 1857, † 26. April 1868.
23. Franz Brava, Operns., pens. 1. Mai 1859, † 22. Jän. 1882 zu Graz, 71 Jahre alt.
24. Jos. Emminger, Operns., pens. 1. Mai 1859, † 26. Dec. 1872.
25. Ign. Illner, Sch. u. Operns., pens. 1. Nov. 1859, † 2. Nov. 1861.
26. Jos. Preisinger, Sch. u. S., pens. 1. Mai 1862, † Juni 1865.

*) Jene Mitglieder, deren Namen fettgedruckt sind, bilden den gegenwärtigen Status der Pensionäre.

27. Eduard Kunz, Operni., pens. 1. Jän. 1863, † Juni 1876.
28. Frau Anna Kolar-Manetinsky, Sch., pens. 1. Februar 1863, † 10. Juli 1882.
29. Frl. Clotilde Gautsch, Sch. u. S., pens. 1. Apr. 1863, † 1872.
30. Joh. Zechtiel, Sch., pens. 1. Oct. 1863, † 1880.
31. Frau Caroline Zechtiel, S. u. Sch., pens. 1. Oct. 1863.
32. Carl Dietz, Sch., pens. 1. Apr. 1864, † 7. Sept. 1865.
33. Wilh. Walter, Sch., pens. 1. Mai 1864, † 1866.
34. Frau Magd. Hynek, Sch., pens. 1. Aug. 1864, † 9. Apr. 1863.
35. C. Wilh. Fischer, Sch., pens. Ostern 1865, † 10. Sept. 1873.
36. Frl. Jos. Weisbach, Sch., pens. 1872, † März 1884.
37. Augustin Nikolai, Sch. u. S., pens. 1872, † 1877.
38. Eduard **Tauwitz**, Capellm., pens. 1872.
39. Eduard Bachmann, S., pens. 1872, † 1880.
40. Carl Dolt, S. u. Sch., pens. 1872, † 12. März 1882.
41. Frau Francisca Szegöffy, Sch., pens. 1873, † 18. Nov. 1881.
42. J. G. **Kolar**, Sch., pens. 1874.
43. Franz Martinetz, Souffl., pens. 1874, † 13. März 1879.
44. Frau Emmeline Farnik, Sch., pens. 1874, † 1876.
45. Frl. Amalie Fries, Sch., pens. 1878, † 8. Oct. 1887.
46. A. **Weleba**, S. u. Sch., pens. 1880.
47. F. B. Hassel, Sch., pens. 1882, † 29. Sept. 1884.
48. Friedrich **Frey**, Sch., pens. 1882.
49. Joh. Nep. **Skraup**, Capellm., pens. 1883.
50. Ludw. **Simon**, Sch., pens. 1885.
51. J. N. **Siege**, Sch., pens. 1885.
52. Edmund **Sauer**, Sch., pens. 1885.
53. Jos. **Eichberger**, S., pens. 1885.
54. Fr. Therese **Posinger**, Sch., pens. 1886.

Nachträge und Berichtigungen.

Zum I. Capitel. S. 31: Der Präsident der ständ. Theateraufsichts-commission Fürst Anton Isidor zu Lobkowitz legte am 1. Juni 1819 dar, daß er bestrebt gewesen sei, mehre Instructions-Punkte für die Commission zu ändern, dabei aber das Fehlerhafte der gegenwärtigen Einrichtung erkannt und in einer eigenen Denkschrift dem Oberstburggrafen seine geläuterten Ansichten über diesen Gegenstand eröffnet habe; er bitte ihn von der Verfassung der Instruction zu entheben. Am 12. Juni starb der Fürst, und der Landrechts-Präsident Johann Graf Lažansky wurde an die Spitze der Theateraufsichtscommission berufen; er lehnte zwar ab und schlug den Oberstlandkämmerer Graf Carl Martinitz vor, nahm aber nach dessen Ablehnung doch die Ernennung an. Graf Lažansky starb 1830, und der Appellationsgerichtspräsident Freih. Hermann v. Heß wurde an seine Stelle berufen.

* * *

Zu Seite 35: Die 1819 publicirten, bei Franz Gerzabek in Prag gedruckten „Gesetze und Anordnungen für die Mitglieder des Landständischen Theaters" enthielten zwölf Abschnitte.

In der Einleitung wird die Nothwendigkeit bestimmter Regeln speciell für die „an ausgezeichneten einzelnen Kräften so reiche Bühne" Prags hervorgehoben, damit „dieselbe an jener harmonischen Zusammenwirkung dieser Kräfte nicht zurückbleibe, ohne welche weder eine vollkommene Darstellung möglich ist, noch der Einzelne sein Talent vollständig und mit der höchsten Wirkung entfalten kann". „Die hochlöbl. ständ. Theateraufsichtscommission" — heißt es weiter — „wacht als solche über die Aufrechterhaltung dieser Gesetze und ist demnach in allen darauf Bezug nehmenden Fällen, wo es sich nicht um etwas handelt, worüber von Amtswegen, mithin auch ohne vorläufiges Ansuchen die Amtshandlung der öffentl. und Gerichtsbehörden eintritt, von dem gesammten Theaterpersonale als oberste schiedsrichterliche Behörden, deren Ausspruch sich jedes Mitglied ohne weitere gerichtliche Intervenienz zu unterziehen hat, anzuerkennen, gleichwie bey augenblicklich sich ergebenden Anständen jederzeit an einen der beyden von der Theater-aufsichts-Commission zu diesem Ende ernannten, in der unmittelbaren Inspekzion über das Theater von Zeit zu Zeit sich abwechselnden Tit. Hrn. Comm.-Beysitzer, von denen auch stets wenigstens einer den jedesmaligen Vorstellungen beywohnen wird, zu deren Behebung sich zu verwenden, und ihrem Ausspruche, da sie im Namen der hochlöbl. Aufsichtscommission handeln, Folge zu leisten ist. Wichtigere Fälle werden zur Kenntniß des Präsidiums der hochlöbl. Aufsichtscommission gebracht, welches dann über

die weitere Verhandlungsart entscheidet.“ Von jedem Mitglied wurde die Unterfertigung und genaue Befolgung der Gesetze als Bedingniß seiner Aufnahme oder seines ferneren Verbleibens gefordert. Der erste Abschnitt handelt von den „Verhaltungsregeln im Allgemeinen auf und außer dem Theater“, verbietet die Anwesenheit Fremder auf der Bühne, speciell von Dienstboten der Schauspieler auf der Bühne außerhalb der Ankleidezimmer. Achtungswidriges Verhalten gegen einander, gegen Commissionsmitglieder oder gegen das Publikum war mit ½ Monatsgage als Pensionsbeytrag, schlimmerenfalls durch die Stadthauptmannschaft mit Verweis oder Arrest zu bestrafen, bewiesene Unsittlichkeit mit einer Monatsgage Strafe, eventuell sofortiger Entlassung, worüber die Pensions-Instituts-Commission als competentes Schiedsgericht zu entscheiden hatte, „Verbreitung unvortheilhafter Gerüchte von Schauspielen und deren Rollenvertheilungen &c.“ mit 5 fl. Pensionsbeitrag. — Der zweite Abschnitt handelt von den Rollen und sagt u. A. „Die Entschuldigung, diese oder jene Rolle wäre zu unbedeutend, ihr Charakter wäre zu nachtheilig gezeichnet, diese Rolle könne eher dieses oder jenes Individuum spielen, wird durch das Gesetz ein- für allemal als unzulässig erklärt. Man wird bey Vertheilung von Rollen auf die übertriebene und unbescheidene Meinung, die Halbkünstler von ihren Talenten haben, keine Rücksicht nehmen . . . . Obwohl sich Kopfarbeit nicht erzwingen läßt, so glaubt man vierzehn Tage als hinlänglich zur Erlernung einer großen Rolle, und acht Tage zu einer kleineren bestimmen zu können. Man wird dagegen Sorge tragen, daß das Individuum in jener Zeit, wo es eine Hauptrolle einzustudiren hat, nicht mit großen Repetizionen lange liegen gebliebener Vorstellungen beschäftigt werde. — Der dritte Abschnitt bespricht die Leseproben und deren Bedeutung und statuirt Strafen für Verspätungen, der vierte handelt von den Darstellungsproben und sagt u. A. „Da die Proben die Grundlagen einer guten Darstellung sind, so müssen sie auch mit allem Ernste gehalten werden. Wer daher die Stille durch Possen, Streit, Lärm, Geschwätz unterbricht, zahlt 2 fl. Pensionsbeytrag.“ — Im fünften Abschnitt werden die „Proben alter Stücke und Opern“, im sechsten die Aufführung besprochen. Hier heißt es u. A. §. 8: „Der Schauspieler, der am Ende eines Stückes vorgerufen wird, hat nur mit drey Verbeugungen zu danken. Unter keinem Vorwand darf ein Mitglied eine Anrede an's Publikum halten. Nur gastirenden Schauspielern oder neu engagirten Mitgliedern ist bey dem 1. Debut erlaubt, sich durch passende und verbindliche Ausdrücke in die Gunst des Publikums zu empfehlen.“ §. 9 sagt: „Ueberhaupt darf kein Mitglied sich erlauben, seiner Rolle Etwas aus Eigenem beyzusetzen. Ein solcher Beysatz ist auch oft ein Versehen gegen den Dichter und die Kunst, zumal wenn durch Anspielungen, Localverhältnisse und Zeitumstände der Zuschauer aus dem Kunstkreise des Dargestellten zurück in seine Verhältnisse und so aus der Täuschung gehoben wird. Der muthwillig Extemporirende hat 5 fl. zur Pensionsfondscassa zu erlegen. Hingegen Ausrufungen, Blitze des Witzes und der Laune, welche die Situation und der Augenblick herbeyführt, und das etwaige Stocken oder spätere Auftreten eines Mitspielenden verbergen, unterscheiden sich wesentlich von jenen egoistischen Zusätzen und Spielerweiterungen, und sind alles Beyfalls werth.“ — Im siebenten Abschnitt ist von der Garderobe, Requisiten und Wagenbestellungen die Rede; es wird darin speciell verboten, in der Garderobe „Schuhe zu putzen und Kleider ausklopfen zu lassen, auch mit weißer oder rother Schminke die Tische zu beschmutzen“; ferner erfahren wir aus den §. 11 und 12, daß bereits 1819

eine eigene Theaterkutsche zum Abholen der Mitglieder existirte; der Kutscher konnte bei störender Verspätung von der Stadthauptmannschaft mit Arrest belegt werden. — Der achte Abschnitt handelt „von den Pflichten zur Erhaltung der Ruhe und Ordnung" und bestimmt u. A., daß bei Mangel eines schriftlichen Contracts eine dreimonatliche Aufkündigung zu Rechte bestehe. — Im neunten Abschnitt waren die Bestimmungen über Entfernung vom Hause, Urlaub u. s. w. enthalten; der zehnte statuirte die Verpflichtungen gegen das Pensionsinstitut, für welches jedes Mitglied $2^1/_2$ Procent von seiner Gage in Monatsraten zurückzulassen hatte, doch erstrebte sich dieser $2^1/_2$procentige Abzug nur auf Gagen bis zu 2000 fl., von dem eventuellen Mehrbetrage war kein weiterer Abzug eingeführt. Der elfte Abschnitt galt der Oper insbesondere und handelte von Heiserkeiten, Absagen u. s. w., der zwölfte Abschnitt endlich von der Kundmachungs-Art neuer Gesetze.

Ein älteres Theater-Reglement, das ich aufgefunden, stammt noch aus Bondini'scher Zeit vom Jahre 1785. Ich theile nur einige Paragraphe daraus mit. So heißt es in §. 5: „Spielen zwey Schauspieler oder Schauspielerinen ein Fach und werden solche vom Publicum gleich gern gesehen, so haben die Regisseurs also zu handeln, beyde in gleich großen und gleich kleinen Rollen wechseln zu lassen, also heute mir morgen dir. Falls aber nach obiger Erwähnung zwey Schauspieler oder Schauspielerinen in gleichen Fächern die ersten Rollen spielen wollen, und eine Person vor der andern das Publicum durch sein Spiel mehr satisfasirt, so sollen die Regisseurs besonders sich nach der allgemeinen Stimme und dem Ausspruch des Publicums richten und der Person, welche am meisten durch deutliche Beweise goutirt wird, den Vorrang bei Austheilung der Rollen zustehen lassen, wodurch nicht nur meine intentionirte Willensmeinung sondern auch die Befriedigung der Wünsche und die Zufriedenheit des Publicums erfüllt wird. — §. 10 sagt: Ein Jeder muß bey den Proben zur angesetzten Stunde pünktlich erscheinen. „Um 9 Uhr ist Probe," heißt: um 9 Uhr auf dem Theater seyn, nicht um 9 Uhr vom Hause zur Probe gehen; 10 Minuten ausbleiben beträgt 20 kr., 15 Minuten 40 kr.; ganz ausbleiben ohne bewiesene Krankheitsumstände 1 fl., sowie dasjenige Mitglied der Gesellschaft, welches sich ohne angezeigte Ursache beim Wochehabenden Regisseur aus dem Theater entfernt, 20 kr., und diejenige Person, welche bey Proben sich zwey oder mehrmal aus den Garderoben rufen läßt, 10 kr. Strafe zu erlegen schuldig ist, welche Strafen der Wochehabende Regisseur in seinen Wöchentlichen Bericht aufzuzeichnen und dem Theater-Cassier zum Abzug der Gage ohne Rücksicht anzuzeigen und für arme reisende Schauspieler zu deponiren verpflichtet ist. Fehlt einer der Regisseurs in der Aufzeichnung dieser Strafe aus Partheylichkeit gegen seine Frau, Schwester, Bruder oder sonstigen Freund, so verfällt er nach dargethanen Beweisen dieser Partheylichkeit in doppelte Strafe. — §. 16 sagt: Während der Lese- und Theaterprobe, vorzüglich aber während der wirklichen Vorstellung, muß sich ein jeder aller Zänkerei oder Sticheleien über irgend einen Gegenstand, der das Theater betrifft, enthalten! Fallen ja Zwistigkeiten vor, so sollen solche durch die Regisseurs vermittelt und anderen Tags geschlichtet und die Strafe des Beleidigers bestimmt werden. Wollen sich die streitenden Theile ihr Urtheil nicht gefallen lassen, so bleibt ihnen in Sachen von Erheblichkeit der Weg, zum Impressar Herrn Bondini mit Vernunft zu gehen, dessen Urtheil auf ihre Klage und der Regisseurs unpartheyische Relation der

Sache sie sich unterwerfen müssen, wenn es Fehler ihrer Schuldigkeit und nicht Verletzung ihrer Ehre gegen einander betrifft, deren Widerherstellung der Justiz angehört. Von der Stunde ihres Widerwillens gegen den Ausspruch ihrer Strafe von Seiten der Regisseurs und Impressars liegt auf den streitenden Theilen ihrer Gage nach Anzeige der Regisseurs beym Cassier Beschlag, bis zur ausgemachten Sache zur Sicherheit der Proceßkosten und der nach den Theatergesetzen bestimmten Strafe. — §. 17 lautet: Auf grobe Ausschweifungen, Zeugnisse von schädlichen und unsittlichen Handlungen wider die Ehre der Gesellschaft, vorzüglich aber thätliche Mißhandlungen gegen einen deren durch mich bevollmächtigten Regisseurs steht wie im Art. 12 ohne Ansehung der Person unvermeidliche Aufhebung des Contracts ohne alle Gage-Vergütigung."

„Da Hr. Impressar Pasqual Bondini" — schließt das Reglement — „sämmtliche Herren und Damen seiner Gesellschaft zu einem Zweck engagirt hat, nemlich für die Kunst zu seiner und des Publicums Zufriedenheit mit möglichstem Fleiß und Eifer zu arbeiten, so hofft der gedachte Impressar Hr. P. Bondini von sämmtlichen Mitgliedern seiner deutschen Schauspielergesellschaft in Prag und jedem Ort, wo selbige unter seiner Direction hingestellt wird, daß alle Punkte des vorstehenden Reglements befolgt, und die von ihm zur Aufrechterhaltung dieser Wahrheit bevollmächtigten und vorgestellten Regisseurs in allen und jeden gleich als meine eigene Person laut habenden Vollmacht anzusehen und zu begegnen sind. (L. S.) Unterschrieben sind: Pasquale Bondini, Impressar. — Carl Theodor Emrich, Carl Friedrich Zimbar, Franz Heinrich Höpfler, Regisseure."

Im J. 1819 bestand das Project, ein neues ständisches Theater in der Nähe des Pulverthurms auf dem Graben auf dem Platze der Staatsgüter-Administration zu bauen und das Theater auf dem Obstmarkte zu einem National-Museum umzugestalten.

* * *

Zu S. 226: Auguste Wilbrandt-Baudius war nur die Ziehtochter C. F. Baudius' (s. auch S. 630).

Zu S. 251: Pišařowitz † 24. Mai 1881 in Königsaal, nachdem er 47 Jahre im Orchester des ständ. (nachm. deutschen Landes-)Theaters gewirkt und zu Ostern 1881 in den Ruhestand getreten war.

Zu S. 264: Eduard Kunz † Juni 1876 zu Graz; als unmittelbarer Nachfolger Pok's wirkte 1837—38 der von Stöger entdeckte Sänger Scharff (s. S. 196).

Zu S. 275: An Stelle Franz Skraup's wurde 1838—39 Johann Nep. Skraup 2. Capellmeister, blieb auf diesem Posten bis 1843, worauf Stegmayer bis 1845 als zweiter Capellm. fungirte; 1845—46 wirkte abermals Johann Skraup, 1847—1863 Ed. Tauwitz (neben diesem 1850—53 Mayr), 1863—70 Slansky, 1870—82 abermals Johann Skraup, 1882—85 Stolz als 2. Capellmeister. — Ferd. Stegmayer (auch Stegmayr oder Stegmeyer), ein Sohn des Tonsetzers, dram. Schriftst. und Schausp. Matthäus Stegmayer, war geb. 25. Aug. 1803 zu Wien, † 6. Mai 1863 ebenda, ein Schüler Seyfried's, Riotte's und Triebensee's, war bereits 1819 Correpetitor am Linzer Th., dann am Kärtnerthorth., 1825 Musikdir. des Königst. Th. in Berlin, 1831—32 Th.-Capellm. in Leipzig, dann Bremen und Musikmeister der Fürstin Narischkin in Odessa

und Paris, 1843—46 in Prag, 1848 Operndirig. im Josephstädt. Th. in Wien unter Stöger, hierauf Chormeist. des Wr. Männergesv., Lehrer am Conserv., Leiter der Gesellschaftsconcerte vor Herbeck, mit Dr. Aug. Schmidt Gründer der Wiener Singakademie, mit welcher er hervorrag. Werke wie Bach's Matthäus-Passion, Hiller's „Saulus", Schumann's „Der Rose Pilgerfahrt" in Wien einführte. Stark gealtert und durch Mißlingen mancher Pläne verbittert, gerieth St. in Noth, wurde von Eckert als Cap. in's Hofopth. berufen, konnte nicht mehr genügen, versuchte sich als Cap. im Carlth. und erlag, 60 J. alt, einem Blutsturze, eine junge Witwe und ein Kind zurücklassend. Seine Compos. waren zahlreich, namentlich für Clavier, Kammermusik, Tänze, Lieder. Als Dirigent hervorragend, als Musiker gründlich und tief gebildet, schädigte er sich viel durch sein derbes, knorriges, unstetes Wesen.

Zu S. 263: Tenorrollen sangen noch 1836—38 Baier, 1838—38 Grünbaum, 1839 Chrudimsky, 1841—1844 Mayr (1. Tenorr.), 1841—43 Bigl (1. Tenorr.), 1842 Ehlert, 1842—43 Rosenberg.

Zu S. 268: In Bufforollen wirkten noch 1842—43 Stěpan, 1843 Stolz, 1846—52 Naumann, 1846—47 Breuer.

Zu S. 272: Als jug. Sängerinen hörte man noch 1837—38 Mad. Schumann, 1843 Damen Bigl und Grünwald.

Zu S. 311: Anna Manetinsky-Kolar war 1817 zu Pest als Tochter des Schausp. Manetinsky geb., der schon zu Liebich's Zeiten in beiden Sprachen zu Prag agirt hatte; sie starb 11. Juli 1882 zu Prag. Ihre Tochter war die Pianistin Auspitz-Kolar.

Zu S. 343: In der Note soll es statt „inspicirte" Biographien heißen „inspirirte".

Zu S. 402: Fr. Ulm † 15. April 1881.

Zu S. 409: Frau Braunecker-Schäfer lebt seit Mai 1887 von der Bühne zurückgezogen in eine mähr. Landstadt. — Localsängerinen in Prag waren 1846—47 (nach Mad. Thomé) Frl. Schütz, 1848 Frl. Calliano, 1849—51 Frl. Zengraf, 1850—51 Mad. Gysi.

Zu S. 417: Dir. Joh. Hoffmann † 13. Sept. 1865 zu Wien, wo er als Bühnenleiter mit großem Erfolg gewirkt und u. A. den „Tannhäuser" zum 1. Male zur Aufführung gebracht hat.

Zu S. 421: Fr. Rohrbeck spielte in der ersten Wiener „Verschwender"-Vorstellung das Rosel, nicht das „alte Weib", womit sich der diese Schauspielerin betreffende Passus corrigirt.

Zu S. 423: Frl. Bognár siehe auch ergänzend und rectificirend S. 767 dieses Bandes.

Zu S. 467: Der Bassist Dr. Schmid † 25. Apr. 1873 in Wien; er war nach dem Tode seiner Frau trübsinnig und trat selten auf. Als theoretisch gebildeter Arzt unterwarf er sich selbstgewählten Curen, ohne die ersehnte Gesundheit zu finden.

Zu S. 470: Richard Wagner richtete als Dank für den Bericht über die Prager Lohengrin-Première folgendes Schreiben an die Harfen-Virtuosin Frau Marie Lehmann-Löw (Mutter von Lili und Marie Lehmann) de dato Zürich:

„Liebste Freundin! Haben Sie tausend Dank für Ihren freundlichen Brief mit dem schönen Inhalte. Daß ich nicht eher antworten konnte, war ein Leidwesen. Ich war von dieser abscheulichen Krankheit schon den ganzen Winter an der schließlichen Vollendung einer großen Arbeit — der Partitur

meiner Walküre — verhindert worden, so daß ich nun, als ich nur kaum wieder daran denken konnte, mit leidenschaftlicher Ostination zu nichts eher die Feder in die Hand nahm, als eben zur Beendigung dieser Arbeit. Dies ist denn nun glücklich zu Stande gebracht, und mein Erstes, was ich thue, ist nach Prag zu schreiben. Was nun die Aufführung des Lohengrin betrifft, so muß ich — besonders aus Ihren Nachrichten — wohl glauben, daß einmal wieder ein Wunder geschehen ist, denn wenn ich diese Oper an ein Theater verkaufe, so geschieht es jedesmal mit einer wahren Verzweiflung, da ich um der infamen paar Thaler wegen mich mit diesem Werke, das ich selbst noch nicht einmal aufführen oder hören konnte, zu Markte bringen muß und, wie ich jedesmal fürchte, mich den größten Mißverständnissen preisgeben soll. So viel steht fest, daß ich nach Berlin und München den Lohengrin nicht gebe, es sei denn, daß ich ihn selbst dort aufführen könnte. Wenn nun bei Euch Manches nicht war, wie es sollte (namentlich scheint mir der Lohengrin-Reichel selbst sehr uninteressant geblieben zu sein, was eigentlich denn doch die Hauptsache nicht zur Wirkung kommen läßt), so sehe ich denn doch, daß so viel und wahrscheinlich das Meiste mit ungewöhnlichem Gelingen gekrönt wurde, sonst wäre dieser Erfolg nicht möglich. Daß die Elsa*) so gut ist, war die Rettung für das Ganze: sie ist die tragische Hauptperson, und wenn das Interesse für sie nicht durchgehends rege wird, so ist jede Hoffnung des Gelingens verloren. (In Breslau hatte man den Fehler gemacht, neben der vortrefflichen Nimbs als Ortrud eine Anfängerin zur Elsa zu nehmen, und da nun noch der Lohengrin schlecht war, mußte natürlich Alles verloren gehen. Partien wie die Ortrud, so schwer sie erschien, machen sich oft von selbst, während eine matte Dame als Elsa leicht gleichgiltig lassen kann.) Lohengrin müßte, um schließlich als die tragische Hauptperson zu erscheinen, idealisch erhaben und anziehend dargestellt werden, in der Weise, daß er, als er Elsa schließlich anklagt und nach seiner Entdeckung im vollen Schmerze losbricht, so erschüttert und fast erschreckt, daß plötzlich Er als der Vernichtete erscheint. Doch hiezu gehört unendlich viel, wenngleich die Wirkung eigentlich doch nicht so schwer wäre, wenn unsere unglücklichen Tenoristen durch Martha u. dgl. nicht gar zu gräßlich heruntergekommen wären, so daß jetzt gar nichts mehr mit ihnen anzufangen ist. Nun, begnügen wir uns diesmal, und wahrlich, ich bin froh, daß es so ging. Seien Sie versichert, daß Ihre Nachrichten und jede Ihrer Nachrichten und Mittheilungen mich sehr erwärmt und erfreut hat. Der Wunsch, mir endlich Deutschland wieder zu öffnen, ist mir bei dieser Gelegenheit lebhafter erweckt worden als je. Wirklich dachte ich bereits daran, ob es bereits möglich wäre, von der österreichischen Regierung einen Paß zu erhalten, daß ich von hier aus zur Noth so reisen könnte, daß ich kein anderes deutsches Land außer Oesterreich berühre, doch denke ich daran, dieser dummen Lage ein Ende zu machen. Mit großer Freude würde ich Sie gerade in Prag wiedersehen. Ihr &c. Richard Wagner.

Zu S. 470: Dir. Apt † Oct. 1887 zu Prag.

Zu S. 497: Auguste Rudloff geb. zu Wien, betrat schon in der Jugend in kleinen Rollen die Bühne des Burgth., erhielt ihres Talents wegen auf Staatskosten die Mittel zur weiteren Ausbildung, gehörte dann den Bühnen von Brünn und Prag an, wurde an Stelle von Marie

*) Elsa war Frl. Luise Meyer (nachmals Fr. Dustmann-Meyer).

Seebach an's Burgth. berufen, deb. im Winter 1858 als Jane Eyre und Hero an dieser Bühne und hatte großen Erfolg. Laube schwärmt in seiner „Geschichte des Burgth." von ihrem hohen, schlanken Wuchse, großen blauen Augen, weichem schönem Organ, warmem, reichen Gefühl. 1859 schon vermälte sich Aug. Rudloff mit Lord Maxse, Gouv. auf Helgoland.

Zu S. 508: Statt XXI. soll es hier heißen XX., und ebenso ist in Folge eines unliebsamen Versehens bei den folgenden Capiteln bis XXXI. stets die nächst niedere Ziffer zu denken. Das letzte Capitel soll die Nummer XXX. haben.

Zu S. 509: Mit der neuen constitutionellen Aera ging auch (1861) die selbstverständliche Umwandlung des „ständischen" Theaters in das „Landes"-Theater vor sich. (S. Einleitung Seite XVI.) Zur Feier der Eröffnung des neuconstituirten böhm. Landtags gab am 6. April 1861 das (an diesem Tage noch „ständisch" genannte) Landestheater eine Festvorstellung in beiden Landessprachen. Fischer hielt eine deutsche, Kolár eine čechische Festrede; hierauf gab man das čechische Lustspiel „Ženichové" von Macháček und den 1. Act der Oper „Das Nachtlager von Granada" (deutsch). Der Statthalter Graf Forgách wurde bei seinem Erscheinen mit stürmischen Hoch- und Sláva-Rufen empfangen und nach der Einleitung („Sommernachtstraum"-Marsch) nochmals in dieser Weise begrüßt. Den Prinz-Regenten sang Hr. Hardtmuth. Beide Festreden betonten die nothwendige Eintracht im Lande und liefen in eine Apostrophe an den Kaiser aus. — Auf das junge parlamentarische Leben deutete Rosen's Lustspiel „Im Parlament", in welchem die Darsteller mehre bekannte Parlamentarier in guten Masken auf die Bühne brachten. — Eine Festvorstellung des J. 1860 galt dem 500jähr. Jubiläum des Bestandes des Prager Scharfschützen-Corps. Hallenstein sprach ein Festgedicht von C. Bergmann mit lebenden Bildern, dann gab man je einen Act von „Jean de Paris" und „Don Juan"; eine Vorstellung in čech. Sprache war derselben Jubelfeier geweiht.

Zu S. 514: Christian Gallmeyer † 25. Febr. 1867 zu Wien, 51 Jahre alt.

Zu S. 530: Der Komiker Franz Frank, zuletzt Dir. des Rudolphsheimer Theaters bei Wien † im Herbst 1887.

Zu S. 533: Franz Brava † 22. Jäner 1882 in Graz im Alter von 71 Jahren. Ein Sohn wirkte als Dir. des Musikvereins und Chormeister des Sängerbundes in Linz.

Neben der Primaballerine Frl. Köpel wirkte Frl. Belke, die am 6. Mai 1860 in dem von Balletm. Reisinger arrangirten Ballet „Die Liebe auf dem Lande" neben dem kom. Tänzer Knaak debutirte. — Frl. Belke wirkte nachmals am deutschen Landestheater als Balletmeisterin bis 1885 in sehr verdienstlicher Weise. — Seit 1876 wirkt Frl. Gütlich als kunstgewandte, treffliche Solotänzerin am deutschen Landestheater.

Zu S. 537: Frl. Friedlowsky war die erste Elisabeth in der Wiener „Tannhäuser"-Première gewesen.

Zu S. 582: Das Landes-Budget des Theaters wies 1863 aus: an ordentl. Auslagen, Emolumenten, Löhnungen, Subventionen, Steuern und Pensionen für das deutsche Theater 24.319 fl., für das čechische 29.643 fl., für den Neubau des čech. Th. 39.400 fl., Subventionen für den Theaterpächter (Thomé) für je ein Theater 10.500 fl., Zins des deutschen Th. für das Kotzengebäude 1575 fl. Für die mit 98.000 fl. prälim. Baukosten für das čechische Interimstheater wurden 1862 bereits

70.637 fl. 37 kr. bezahlt. der Rest betrug 27.400 fl., Einführung des Gases 7000 fl., fundus instructus für Bühne und Orchester 2000 fl., Teppiche u. s. w. 3000 fl., zusammen 39.400 fl.

Zu S. 583: Das Neustädter Theater hatte den Werth der Arena im Pštroß'schen Garten für das Landestheater erheblich herabgemindert; deshalb befaßte sich der Landesausschuß im Nov. 1861 mit der Auflassung dieses Theaters. Dagegen entschloß sich der Eigenthümer des Gartens, die Arena als selbständiges Concurrenz-Institut aus Privatmitteln zu restituiren und zu erhalten. Das Project, eine neue Arena aus Landesmitteln an das Neustädter Theater anzubauen, fand keinen Anklang. Im Sommer 1862 spielte die Arena nicht. Prag hatte bereits 1860 in jeder Vorstadt ein Theater; in Karolinenthal spielte die čech. Gesellschaft Pokorny, in Smichow die größtentheils deutsch, aber auch čechisch spielende Gesellschaft Sternfeld. In Smichow behauptete sich nachmals eine čech. Arena in guten Verhältnissen.

Zu S. 620: Statt „Steuden" soll es richtig heißen „Steude".

Zu S. 643: Eduard Bachmann † 18. April 1880 als Theater-Director in Carlsbad.

Zu S. 668: Mathilde Perechon war eine Tochter des Sängers und Theater-Dir. Wilh. Swoboda, der 1806 zu Prag geb. war.

Zu S. 686: Smetana † 12. Mai 1884 in der Landes-Irrenanstalt.

Zu S. 696: Das „neue čech. Theater" wurde im Jäner 1886 abgetragen und um 5000 fl. verkauft.

Zu S. 697: Am 27. Dec. 1883 wurde vom Landesausschuß die Uebernahme des neuen čech. Theaters in das Eigenthum des Landes beschlossen; das Consortium hatte jedoch einen Revers auszustellen, in welches es die bindende Verpflichtung übernahm, die noch zu vollendenden Herstellungen am Baue auf seine Kosten zu übernehmen. Die Uebernahme selbst wurde mit 1. Jän. 1884 vollzogen.

Zu S. 724: Die Angabe, daß Frl. Paula Basté gegenwärtig Hofschauspielerin in Dresden sei, beruht auf einer Verwechslung; ihre Schwester Charlotte ist gegenwärtig am Dresdener Hofth. eng.; Paula Basté hat sich von der Bühne zurückgezogen.

Zu S. 739: Den wesentlichsten Antheil an dem Erfolge des Schebesta-Comité's hatte der Redacteur Jul. Steinberg in Prag.

Zu S. 744: Am 12. Oct. 1876 kam „Der fliegende Holländer" als Festvorstellung zu Ehren der Anwesenheit und Installation der Frau Erzherzogin Marie Christine (nachmals Königin von Spanien) als Aebtissin des adel. Damenstifts auf dem Hradschin zur Aufführung. Es ist ein altes Privilegium der Aebtissinen dieses freiweltlich-adel. Stiftes, „wenn es in der Willkür Ihr. k. Hoh. sei, wenn in der Stadt Prag eine gute Komoedia oder Opera vorgestellt werde, solche in dem Hoftheater oder in einem solchen bei Hofe einige Mal aufführen zu lassen, jedoch sollen sich die Damen dann allein in einer Extraloge oder Platz befinden." Die beiden Damenstifte (Hradschin und Neustadt) haben denn auch ihre Logen im Landestheater.

Zu S. 748: Kronprinz Erzherzog Rudolph besuchte am 1. Oct. 1878 zum 1. Male das deutsche Landestheater, wo er die bisherige Intendanten-Loge Nr. 1 rechts (im Neust. Th. Parterreloge Nr. 3 links) zur Verfügung hatte.

Zu S. 811: Jos. Beck deb. 1868 im Alter von 18 J. als jug. Kom. in Oedenburg, 1869 als Herzog in Lucrezia Borgia an ders. Bühne, gehörte

dem Grazer Landesth. und seit 1878 dem Stadtth. zu Frankfurt a. M. an, wo er sich im Juni 1885 als Werner Kirchhofer in Neßler's „Trompeter von Säkkingen" unter großen Ovationen empfahl.

Zu S. 818: Im J. 1786 erschien gedruckt bei Diesbach in Prag ein Huldigungsgedicht an Signora Caterina Bondini unter dem Titel: „Cantando con universale applauso e commune gradimento la celebre virtuosa di musica signora Caterina Bondini nel teatro nationale di Praga l'anno 1786. Sonetti dedicati alli meriti e preggi della rinomatissima attrice." Sollte der hier gebrauchte Vorname Caterina auf eine andere Sängerin als die erste Zerline, auf einen Irrthum bei der Namensgabe von Seite des Dichters oder aber von Seite der Nachwelt deuten?

Zu S. 848: Die Eröffnung des neuen deutschen Theaters wurde für den 5. Jäner 1888 das Repertoire der ersten Tage folgendermaßen festgesetzt: „Die Meistersinger von Nürnberg" (Eröffnungs-Abend), „Minna v. Barnhelm" und „Der Empfang", Festsp. v. A. Klaar (2. Abd.), „Don Juan", „Egmont", „Fidelio", „Die Jüdin von Toledo", „Der Freischütz", „Der Sommernachtstraum".

Zum II. Bande S. 339.

Am 6. Jän. 1798 langte das Gesuch des Carl Ritt. v. Steinsberg um die Pachtung des Nat.-Theaters oder wenigstens um Verlängerung seines bish. Pachts von Ostern 1798 bis Ostern 1799 an. St. sagte, der ihm gemachte Vorwurf, daß seiner Gesellschaft noch verschiedene Fächer mangeln, sei gerecht, doch liege die Schuld daran, daß er während der Unterhandlungen wegen Verkaufs des Th. an die Stände nicht gewußt habe, ob er überhaupt an sein weiteres Verbleiben denken dürfe. Wenn ihm gestattet würde, als Landeskind die Th.-Unternehmung zu führen, so würde er eine vollkommene Gesellschaft deutscher Schausp. und Sänger stellen; er bittet, ihn nicht völlig brotlos zu machen, da er sein Werk stets als ehrlicher Mann geführt habe. Er unterzeichnete: Carl Ritt. v. Steinsberg, Dir. zu Prag und Regensburg. Das Gesuch wurde abgewiesen. — Guardasoni, dessen Contract vom 16. Jän. 1798 auf zwei Jahre lautete, suchte im März 1798 um Verlängerung auf ein weiteres Jahr an. Das Gesuch wurde genehmigt.

Am 30. Nov. 1804 verbot der Landespräsident dem Dir. Guardasoni das „Aufführen" böhmischer Komödien auf dem stând. Th. und zwar deshalb, weil die Logen durch den Gebrauch an Nachmittags Vorstellungen beschmutzt würden.

Ständisches Theater der k. Altst. Prag.

Dienstag den 7. Juni 1825.

Der Barbier von Sevilla.

Oper in 2 Akten. Musik von Rossini.

Personen:

Graf Almaviva	Herr Binder.
Doktor Bartholo	Kainz.
Rosine, seine Mündel	* * *
Basilio, Musikmeister	Herr Michalesi.
Bertha, Rosinens Kammermädchen	Dem. Schlager.
Figaro, Barbier	Herr Wiedermann.
Fiorillo, Diener des Grafen	Herr Schimek.
Ambrosio, Bartholos Diener	Herr Schmiller.
Ein Notar	Herr Herold.

Eine Gerichtsperson.
Ein Offizier.
Gerichtsdiener. Musikanten.

Rosine, * * * Dem. Henr. Sonntag, k. k. Hofopernsängerin von Wien.

Herr Schikaneder ist krank.

Morgen:

Auf hohes Verlangen:

Das Hotel von Wiburg.

Lustspiel in 4 Akten, von H. Clauren.

Hannchen, * * * Dem. Nanette Sonntag.

Anfang 7 Uhr. (11 Abonnement) Ende 9 Uhr.

PKS.

Ständisches Theater der k. Altst. Prag.

Samstag den 25. Okt. 1828.

249. Vorstellung im Abonnement

Launen des Zufalls.

Lustspiel in 3 Akten, nach Züngers „Strich durch die Rechnung" frei bearbeitet von Carl Lebrün.

Personen:

Major von Hitzig, außer Diensten	Polawsky.
Henriette, seine Tochter	Dem. Kaudelka.
Fanny, seine Nichte	Mad. Binder.
Karl, sein Sohn	Herr Moritz.
Assessor von Brand	Herr Swoboda.
Johann, Karls Diener	Herr Hartmann.
Konrad, Aufwärter im Gasthof	Herr Feistmantel.
Nettchen, Henriettens und Fannys Mädchen	Dem. Allram.

Vorher:

777.

Posse in 1 Akt, von C. Lebrün; freie Nachbildung des französischen Vaudeville.

Personen:

Vortheil, Notar	Herr Schikaneder.
Pfeffer, sein Schreiber	Herr Feistmantel.
Rosine, seine Magd	Dem. Allram.
Karl, Kammerdiener in der Residenz	Herr Dietrich.
Frau Putzig, Krämerin	Dem. Schikaneder.
Der Stadt Tambour	Herr Schmiller.

Nähermädchen. Einwohner beiderley Geschlechts.

W neděli odpoledne we 4 hodiny (poneyprw:)
w prospěch pana a panj Podhorský,

Wladimjr.

Anfang 7 Uhr. Ende ¼ 10 Uhr.

P K S.

Neues Theater in der Rosengasse.

Einem hohen Adel und verehrungswürdigen Publikum dient zur Nachricht, daß

Sonntag den 19. November 1843

zum Vortheile der Unterzeichneten

zum Erstenmale in böhmischer Sprache aufgeführt wird:

Adler, Fisch und Bär,

oder:

Die verwunschenen Prinzen.

Komische Zauberposse mit Gesängen und Tänzen in 2 Akten, nach J. A. Gleich von Branibor W. Wewerka. Musik vom Kapellmeister W. Müller.

Sämmtliche Tänze sind vom Balletmeister Herrn P. Rainoldi.

Krakowianka, polnischer Nationaltanz, arrangirt von Herrn Caldi, ausgeführt von Mad. Springer und Herrn Caldi.

Personen:

Welleda, Beherrscherin des Zauberreiches	Dem. Herbst.
Elizena, } ihre Dienerinnen	Dem. Kneisel.
Astorga, } ihre Dienerinnen	Dem. Kanturek.
Melusina, Zauberin	Mad. Hynek.
Pandolfo, ein Magier	Herr Lavil.
Bella, eine junge Zauberin in seinen Diensten	Marie Müller.
Prinz Liborin, der Bär	Herr Biel.
Prinz Dobroslaw, der Adler	Herr Krumlowsky.
Prinz Milan, der Fisch	Herr Kolar.
Zacharias Makarius Brennessel von Moorgrund, ein verarmter Edelmann	Herr Grabinger.
Anastasia, seine Gattin	Mad. Skalny.
Fräulein Kunigunde, } ihre Töchter	Dem. Forchheim.
Fräulein Jaroslawa, } ihre Töchter	**Anna Kolar.**
Fräulein Felicitas, } ihre Töchter	Dem. Tonner.
Sturm, ein Invalide	Herr Nicolai.
Schwenda, Dorfrichter	Herr Kaschka.
Feder, Schreiber	Herr Hametner.
Görge, ein Bader	Herr Hille
Affe, Wirth	Herr Leitner.
Pflug, } Brennessels Gläubiger	Herr Neiwadba.
Kozian, } Brennessels Gläubiger	Herr Hawel.
Zwanziger, } Brennessels Gläubiger	Herr Studeny.
Moyses Plaches, } Brennessels Gläubiger	Herr Ruber
Hypolit Lilium, ein armer Theaterdirektor	**Herr Dolt.**
Uebekomardaparda, Anführer einer Zigeunerhorde	Herr Brokop.
Etawal, } Zigeuner	Herr Ossisko
Joum, } Zigeuner	Herr Saucek.
Dsewadi, } Zigeuner	Herr Petersilka.
Safar, } Zigeuner	Herr Wyhlidal.
Kibador, } Zigeuner	Herr Detore
Lulek, } Zigeuner	Herr Köhler.
Ohudbara, } Zigeuner	Herr Rangel

Hexenmeister und Hexen. Feen und Genien. Gefolge der verwunschenen Prinzen. Zigeuner. Bauern und Bäuerinnen. Bären. Vögel und Vöglein. Fische und Fischlein.

Die Handlung ereignet sich im Himmel und auf Erden zur Zeit des guten Bieres und der fliegenden Bratwürste.

Herr Dolt hat aus Gefälligkeit die obbenannte Rolle übernommen.

Zu welcher Vorstellung ihre ergebenste Einladung zu machen die Ehre hat

Anna Kolar,
Mitglied des ständ. Theaters.

Ständisches Theater der k. Altst. Prag.

Samstag den 4. April 1846.

75. Vorstellung im Abonnement.

Letzte Vorstellung unter der jetzigen Direction.

Zum ersten Male:

Der letzte Theater-Abend.

Vorspiel in 1 Akte.

Personen:

Gustav, Direktor einer Schauspielergesellschaft . . Herr Liebold.
Grave, Regisseur . . Herr Wolmany.
Demoiselle Wellen, Opernsängerin . . D. A. Weißbach.
Kraftmann, Heldenspieler . . . . . Herr Kökert.
Trüffel, Komiker . . Herr Dolt.
Dominik, Theaterdiener Herr Feistmantel.

Hierauf:

Potpourri

in 2 Abtheilungen.

Erste Abtheilung.

1. Scene, Arie und Duett aus der Oper: **Maurer und Schlosser**, von Auber.

Personen:

Henriette, des Schlossers Schwester . . Dem. Kökert.
Madame Erhard . . Mad. Podhorsky.
Chor.

2. Scene des 2. Aktes aus dem Schauspiel: **Hanns Sachs**, von Deinhardstein.

Personen:

Kunigunde. . . . Dem. Frey.
Hanns Sachs . . . Herr Liebold.

3. Arie und Duett aus der Oper: **Linda von Chamounix**, von Donizetti.

Personen:

Linda . . . . . D. Kirchberger.
Graf Arthur von Sirval . . . . Herr Emminger.

4. Scenen des 5. Aktes aus: **Faust** von Göthe.

Personen:

Faust . . . . . Herr Fischer.
Mephistopheles . . Herr Baudius.
Margaretha . . . D. A. Weißbach.

5. Scene und Arie aus der Oper: **Lucrezia Borgia**, von Donizetti.

Personen:

Gennaro . . . . Herr Damcke.
Maffio Orsini. . . Dem. Schwarz.
Jeppo Liveretto . . Herr Petak.
Apostolo Gazella . . Herr Schimmel.
Ascanio Petrucci. . Herr Strakaty.
Oloferno Vitelezzo . Herr Schmidt.
Gubetta . . . . . Herr Preisinger.

Zweite Abtheilung.

1. Scene und Duett aus der Oper: **Wilhelm Tell**, von Rossini.

Personen:

Tell . . . . . . Herr Kunz.
Melchthal . . . . Herr Damcke.

2. Scenen aus dem Schauspiel: **Der Landwirth**.

Personen:

Rudolf . . . . . Herr Köckert.
Graf von Leistenfeld Herr Walter.
Marie, seine Tochter Dem. Frey.

3. Scene und Lied aus der Posse: **Die Gaben des eisernen Königs**.

Personen:

Gabriele, } Zwillingsgeschwister Mad. Thomé.
Hannchen, }
Lucas . . . . . Herr Liebold.

4. Scene des 5. Aktes aus: **Die Räuber**, von Schiller.

Personen:

Franz Moor . . . Herr Wolmany.
Daniel . . . . . Herr Bolze a. G.

5. Scene und Lied aus der Posse: **Ein Loch im Plafond**, von Liebold.

Personen:

Carl . . . . . . Herr Liebold.
Rochus . . . . . Herr Dolt.

6. Scenen aus dem Schauspiel: **Der Jude**, von Brockmann.

Personen:

Bertrand . . . . Herr Grabinger.
Sanders . . . . Herr Chauer.
Shewa, ein Jude . Herr Baudius.

7. Scene und Arie aus der Oper: **Die Italienerin in Algier**, von Rossini.

Personen:

Isabella, eine Italienerin . . . Dem. Schwarz.
Thaddäus, ihr Gefährte . . . . Herr Brava.
Lindoro, ein junger Italiener, Sklave in Algier und Mustapha's Liebling . Herr Neswadba.
Chor.

Zum Schlusse:

Epilog. Gesprochen von Herrn Kökert.

Mad. Thomé, Dem. Kirchberger, Dem. Köckert, Dem. Schwarz, Dem. A. Weißbach und die Herren: Baudius, Damcke, Kökert, Liebold, Wolmany werden die Ehre haben zum letzten Male aufzutreten.

Anfang um 7 Uhr. (Freier Eintrit ist ungiltig.) Ende halb 10 Uhr.

J. A S.

Digitized by Google

RETURN TO → **CIRCULATION DEPARTMENT**
202 Main Library

LOAN PERIOD 1 **HOME USE**	2	3
4	5	6

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS
1-month loans may be renewed by calling 642-3405
6-month loans may be recharged by bringing books to Circulation Desk
Renewals and recharges may be made 4 days prior to due date

DUE AS STAMPED BELOW

Received in Interlibrary Loan

MAR 6 1980	APR 2 4 1981	
April 6 1980	RET'D APR 2 4 1984	
JUN 15 1980		
July 15		
SEP 29 1980		
Oct. 29		
RET'D SEP 2 5 1981		
UC INTERLIBRARY LOAN		
MAR 2 1 1984		
UNIV. OF CALIF., BERK.		

FORM NO. DD 6,

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY
BERKELEY, CA 94720

Digitized by Google

GENERAL LIBRARY - U.C. BERKELEY

B000478362

Digitized by Google

Digitized by Google